شرحِ دیوانِ اردوے غالب

سید حیدر علی نظمؔ طباطبائی

مرتبہ

ظفر احمد صدیقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

شرح دیوانِ اردوے غالب

از

سید علی حیدر نظمؔ طباطبائی

مرتبہ

ظفر احمد صدیقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

© ظفر احمد صدیقی

SHARH-E-DEEWAN-E-URDU-E-GHALIB
EDITED BY
PROF. ZAFAR AHMAD SIDDIQUI
Rs. 600/-

صدر دفتر

➢ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025 ☎ 011-26987295
Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

➢ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، دہلی۔ 110006 ☎ 011-23260668
➢ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔ 400003 ☎ 022-23774857
➢ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002 ☎ 0571-2706142
➢ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025 ☎ 011-26987295

جنوری 2012ء
تعداد: 1000
قیمت: -/600 روپے

ISBN No. : 978-81-923510-0-1

کلاسک آرٹ پرنٹرس، چاندنی محل، دریا گنج، نئی دہلی ۲ میں طبع ہوئی۔

جناب شمس الرحمٰن فاروقی

اور

پروفیسر حنیف نقوی

کے نام

انھیں کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن
انھیں کے فیض سے میرے سبو میں ہے جیحوں

(اقبالؔ)

پیش لفظ

مکتبہ جامعہ کئی برس سے اردو کے اہم مصنفین کی کتابیں شائع کر رہا ہے۔ اس نے معیاری کتب کی اشاعت کو اپنا نصب العین بنایا تھا۔ آج بھی اس پر قائم ہے۔ نظم طباطبائی کی تصنیف ”شرح دیوان اردوے غالب“ جسے پروفیسر ظفر احمد صدیقی نے اپنے عالمانہ مقدمے اور ضروری حواشی کے ساتھ از سر نو ترتیب و تدوین سے مزین کیا ہے، اسی سلسلۂ اشاعت کی ایک کڑی ہے۔

”شرح دیوان اردوے غالب“ ۱۹۰۰ء میں پہلی بار مطبع مفید الاسلام کوٹلہ اکبر جاہ حیدر آباد سے شائع ہوئی۔ طباطبائی پہلے شخص ہیں جنھوں نے غالب کے متداول دیوان کی مکمل شرح لکھی ہے ان سے پہلے دیوان غالب کی جتنی شرحیں لکھی گئی تھیں وہ جزوی تھیں۔ طباطبائی کی شرح، اوّلیت کے علاوہ اور بھی کئی پہلوؤں سے اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس کے مصنف عربی و فارسی کے متبحر عالم اور ان دونوں زبانوں کی شعری روایت اور اصول نقد سے پوری طرح واقف تھے۔ اس کے ساتھ ہی نکتہ سنجی و سخن فہمی سے بھی انھیں بہرۂ وافر ملا تھا۔ اس لیے انھوں نے مشرقی شعریات کو ذہن میں رکھ کر یہ شرح تصنیف کی، نیز مختلف اشعار کی شرح کے دوران سخن فہمی کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ یہاں یہ وضاحت بے محل نہ ہوگی کہ مشرقی شعریات سے واقفیت اور اس کے اطلاق و انطباق میں وہ بسا اوقات حالی اور شبلی سے آگے نکل گئے ہیں۔“

طباطبائی اور ان کی ”شرح دیوان اردوے غالب“ کے بارے میں مذکورہ بالا خیالات پروفیسر ظفر احمد صدیقی کے ہیں جو انھوں نے اپنے مقدمے میں حوالوں کے ساتھ پیش کیے ہیں۔

پروفیسر ظفر احمد صدیقی ایک دقیقہ سنج محقق، مشفق استاد اور منکسر المزاج انسان ہیں۔ ان سے مل کر علمی انکسار کے معنی منکشف ہوتے ہیں۔ تحقیق کے خارزار میں جس ریاضت اور استقامت کی ضرورت ہے وہ اس سے بخوبی واقف ہیں اور اس پر عمل پیرا رہتے ہیں۔ انھوں نے جس موضوع پر قلم اٹھایا ہے اس کا حق ادا کرنے کی دیانت دارانہ کوشش کی ہے۔ ان کا انداز بیان واضح، مدلل اور عالمانہ ہے۔ نرم روی اور شائستہ بیانی ان کی نثر کے خاص جوہر ہیں۔ ادب کے دقیق اور پیچیدہ مسائل بھی ان کی دلیلوں سے پانی ہو جاتے ہیں۔

ظفر احمد صدیقی نے نظم طباطبائی کے علم وعرفان کے تعلق سے جن خوبیوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے کئی خوبیاں خود ان میں بھی موجود ہیں۔ اگر نکتہ سنجی اور سخن فہمی نظم طباطبائی کا خاصہ ہے تو یہ صدیقی صاحب کا بھی وصف خاص ہے۔ عربی و فارسی سے واقفیت اور مشرقی شعریات کا شعور و ادراک طباطبائی اور ظفر احمد صدیقی دونوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ یکسانیت کے ان روشن پہلوؤں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ’’شرح دیوان اردوے غالب‘‘ کی تدوین نو کے لیے پروفیسر ظفر احمد صدیقی سے بہتر شخص خیال میں نہیں آتا۔

میں شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اپنی یہ انمول کاوش جو ان کی برسوں کی عرق ریزی کا نتیجہ ہے بغرض اشاعت مکتبہ جامعہ کو عطا کی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ تدوین نو کے بعد یہ شرح اور زیادہ مفید ثابت ہوگی اور غالب کے قدرداں اس سے بھرپور استفادہ کریں گے۔

خالد محمود
مینجنگ ڈائرکٹر
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

فہرست

پیش لفظ پروفیسر خالد محمود ۵
مقدمہ از مرتب ۲۳

غزلیات

الف

۱ ۔ نقش، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا ۷۳
۲ ۔ مبارک باد اسد غم خوارِ جانِ دردمند آیا ۷۶
۳ ۔ صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا ۷۶
۴ ۔ کہتے ہو نہ دیں گے ہم، دل اگر پڑا پایا ۷۸
۵ ۔ دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا ۷۹
۶ ۔ شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا ۸۱
۷ ۔ دھمکی میں مر گیا، جو نہ بابِ نبرد تھا ۸۳
۸ ۔ شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا ۸۵
۹ ۔ دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا ۸۶
۱۰ ۔ ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا ۸۸
۱۱ ۔ نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا ۹۱
۱۲ ۔ عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا ۹۲
۱۳ ۔ محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا ۹۳

۱۴ - بزمِ شاہنشاہ میں اشعار کا دفتر کھلا ۹۴
۱۵ - شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا ۹۶
۱۶ - نالۂ دل میں شب، اندازِ اثر نایاب تھا ۹۸
۱۷ - خونِ جگر ودیعتِ مژگانِ یار تھا ۹۹
۱۸ - بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا ۱۰۱
۱۹ - شب، خمارِ شوقِ ساقی، رستخیز اندازہ تھا ۱۰۳
۲۰ - دوست غمخواری میں میری، سعی فرماویں گے کیا؟ ۱۰۵
۲۱ - یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا ۱۰۶
۲۲ - ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا ۱۰۸
۲۳ - درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا ۱۱۱
۲۴ - کہ ہے سرپنجۂ مژگانِ آہو پشتِ خار اپنا ۱۱۳
۲۵ - پئے نذرِ کرم تحفہ ہے شرمِ نارسائی کا ۱۱۳
۲۶ - گر نہ اندوہِ شبِ فرقت بیاں ہو جائے گا ۱۱۵
۲۷ - دردِ منت کشِ دوا نہ ہوا ۱۱۷
۲۸ - گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا ۱۱۹
۲۹ - قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا ۱۲۰
۳۰ - جب بہ تقریبِ سفر یار نے محمل باندھا ۱۲۱
۳۱ - گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا؟ ۱۲۲
۳۲ - گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا ۱۲۳
۳۳ - نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا ۱۲۳
۳۴ - یک ذرۂ زمیں نہیں بے کار باغ کا ۱۲۴
۳۵ - وہ مری چینِ جبیں سے غمِ پنہاں سمجھا ۱۲۶
۳۶ - پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا ۱۲۸

۳۷ ـ ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا ۱۳۱
۳۸ ـ لبِ خشک در تشنگی مردگاں کا ۱۳۳
۳۹ ـ تو دوست کسی کا بھی ستم گر! نہ ہوا تھا ۱۳۳
۴۰ ـ شب کہ وہ مجلس فروزِ خلوتِ ناموس تھا ۱۳۵
۴۱ ـ صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا ۱۳۵
۴۲ ـ عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا ۱۳۶
۴۳ ـ عقل کہتی ہے کہ "وہ بے مہر کس کا آشنا؟" ۱۳۷
۴۴ ـ ذکر اس پری وش کا، اور پھر بیاں اپنا ۱۳۹
۴۵ ـ کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا ۱۴۰
۴۶ ـ بے شانہ صبا نہیں طرّہ گیاہ کا ۱۴۱
۴۷ ـ ہو رہے باز آئے پر باز آئیں کیا؟ ۱۴۲
۴۸ ـ چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا ۱۴۳
۴۹ ـ عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا ۱۴۳

ب

۵۰ ـ پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب ۱۴۵

ت

۵۱ ـ جن لوگوں کی تھی درخورِ عقدِ گہر انگشت ۱۴۹
۵۲ ـ رہا گر کوئی تا قیامت سلامت ۱۵۰
۵۳ ـ یار لائے مری بالیں پہ اسے، پر کس وقت ۱۵۱
۵۴ ـ آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست ۱۵۳

ج

۵۵ ـ گلشن میں بند و بست بہ رنگِ دگر ہے آج ۱۵۳
۵۶ ـ اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج؟ ۱۵۳

چ

۵۷ ۔ نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ ۱۵۵

د

۵۸ ۔ حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد ۱۵۷

ر

۵۹ ۔ بلا سے، ہیں جو بہ پیشِ نظر در و دیوار ۱۶۰
۶۰ ۔ گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر ۱۶۲
۶۱ ۔ کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر ۱۶۴
۶۲ ۔ لرزتا ہے مرا دل، زحمتِ مہرِ درخشاں پر ۱۶۹
۶۳ ۔ ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور ۱۷۲
۶۴ ۔ صفائے حیرتِ آئینہ، ہے سامانِ زنگ آخر ۱۷۵
۶۵ ۔ گریباں چاک کا حق ہو گیا ہے میری گردن پر ۱۷۵
۶۶ ۔ تکلف برطرف مل جائے گا تجھ سا رقیب آخر ۱۷۷
۶۷ ۔ لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور ۱۷۷

ز

۶۸ ۔ ہے داغِ عشق زینتِ جیبِ کفن ہنوز ۱۷۹
۶۹ ۔ حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز ۱۸۰
۷۰ ۔ گذرے ہے آبلہ پا ابرِ گہربار ہنوز ۱۸۱
۷۱ ۔ کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز ۱۸۴
۷۲ ۔ نہ گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز ۱۸۵

س

۷۳ ۔ دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس ۱۸۹

ش

۷۴ ـ لگاوے خانۂ آئینہ میں روئے نگار آتش ۱۹۱

ع

۷۵ ـ جادۂ رہ خُور کو وقتِ شام ہے تارِ شعاع ۱۹۲
۷۶ ـ رُخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیِ شمع ۱۹۳

ف

۷۷ ـ مجبور یہاں تلک ہوئے اے اختیار! حیف ۱۹۵

ک

۷۸ ـ زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک ۱۹۶
۷۹ ـ آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک ۱۹۸

گ

۸۰ ـ گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت، دعا نہ مانگ ۲۰۰

ل

۸۱ ـ ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گل ۲۰۰

م

۸۲ ـ برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم ۲۰۲
۸۳ ـ متاعِ خانۂ زنجیر جز صدا معلوم ۲۰۳
۸۴ ـ رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم ۲۰۳

ن

۸۵ ـ غالبؔ یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں ۲۰۴
۸۶ ـ وہ فراق اور وہ وصال کہاں؟ ۲۰۴
۸۷ ـ کی وفا ہم سے، تو غیر اِس کو جفا کہتے ہیں ۲۰۵
۸۸ ـ آبرو کیا خاک اُس گُل کی کہ گلشن میں نہیں ۲۰۸

۸۹ ۔ گر اک ادا ہو تو اُسے اپنی قضا کہوں ۲۱۰
۹۰ ۔ میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں ۲۱۱
۹۱ ۔ ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن ۲۱۲
۹۲ ۔ ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں ۲۱۳
۹۳ ۔ مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں ۲۱۶
۹۴ ۔ مت مردُمکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں ۲۲۶
۹۵ ۔ کھل گئی مانندِ گُل سَو جا سے دیوارِ چمن ۲۲۷
۹۶ ۔ عشق تاثیر سے نومید نہیں ۲۲۷
۹۷ ۔ جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں ۲۲۸
۹۸ ۔ ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں ۲۳۰
۹۹ ۔ کل کے لیے کر آج نہ خسّت شراب میں ۲۳۳
۱۰۰ ۔ حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں ۲۳۶
۱۰۱ ۔ ذکر میرا بہ بدی بھی اُسے منظور نہیں ۲۳۹
۱۰۲ ۔ نالہ جُز حُسنِ طلب اے ستم ایجاد نہیں ۲۴۱
۱۰۳ ۔ یہاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں ۲۴۵
۱۰۴ ۔ عشق کا اُس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں ۲۴۵
۱۰۵ ۔ تعجب سے وہ بولا ”یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں؟“ ۲۴۶
۱۰۶ ۔ بارے اپنی بے کسی کی ہم نے پائی داد یہاں ۲۴۶
۱۰۷ ۔ یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں ۲۴۷
۱۰۸ ۔ نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں ۲۴۷
۱۰۹ ۔ تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں ۲۴۹
۱۱۰ ۔ وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں ۲۵۳
۱۱۱ ۔ دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں ۲۵۳

۱۱۲ ۔ سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں ۲۵۵
۱۱۳ ۔ دیوانگی سے دوش پہ زُنار بھی نہیں ۲۶۲
۱۱۴ ۔ نہیں ہے زخم کوئی بخیہ کے در خُور مرے تن میں ۲۶۳
۱۱۵ ۔ مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں ۲۶۵
۱۱۶ ۔ دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں؟ ۲۶۶
۱۱۷ ۔ غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں ۲۶۸

و

۱۱۸ ۔ حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرمِ تماشا ہو ۲۷۱
۱۱۹ ۔ بھولا ہوں حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو؟ ۲۷۱
۱۲۰ ۔ وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو ۲۷۲
۱۲۱ ۔ قفس میں ہوں گر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو ۲۷۴
۱۲۲ ۔ دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو ۲۷۶
۱۲۳ ۔ یعنی یہ میری آہ کی تاثیر سے نہ ہو ۲۷۸
۱۲۴ ۔ وھاں پہنچ کر جو غم آتا پئے ہم ہے ہم کو ۲۷۹
۱۲۵ ۔ تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو ۲۸۱
۱۲۶ ۔ گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو ۲۸۲
۱۲۷ ۔ کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو؟ ۲۸۵
۱۲۸ ۔ رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو ۲۸۸

ہ

۱۲۹ ۔ از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ ۲۸۹
۱۳۰ ۔ جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ ۲۸۹

ی ے

۱۳۱ ۔ صد جلوہ روبہ رو ہے جو مژگاں اٹھایئے ۲۹۰

۱۳۲ ۔ مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے ۲۹۱
۱۳۳ ۔ بساطِ عجز میں تھا ایک دل، یک قطرہ خوں وہ بھی ۲۹۵
۱۳۴ ۔ ہے بزمِ بتاں میں سخن آزردہ لبوں سے ۲۹۷
۱۳۵ ۔ سن لیتے ہیں، گو ذکر ہمارا نہیں کرتے ۲۹۸
۱۳۶ ۔ وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے ۳۰۰
۱۳۷ ۔ غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی ۳۰۰
۱۳۸ ۔ حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی ۳۰۲
۱۳۹ ۔ کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے ۳۰۳
۱۴۰ ۔ درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری، ہائے ہائے ۳۰۵
۱۴۱ ۔ سرگشتگی میں عالمِ ہستی سے یاس ہے ۳۰۸
۱۴۲ ۔ گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے ۳۰۹
۱۴۳ ۔ حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے ۳۱۱
۱۴۴ ۔ ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے ۳۱۲
۱۴۵ ۔ کندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے ۳۱۳
۱۴۶ ۔ مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے ۳۱۴
۱۴۷ ۔ رحم کر ظالم کہ کیا بودِ چراغِ کشتہ ہے ۳۱۵
۱۴۸ ۔ چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے ۳۱۶
۱۴۹ ۔ عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی ۳۱۷
۱۵۰ ۔ ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے ۳۲۰
۱۵۱ ۔ ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے ۳۲۵
۱۵۲ ۔ اُس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے ۳۲۶
۱۵۳ ۔ رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے ۳۲۸
۱۵۴ ۔ دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے ۳۲۹

۱۵۵ ـ گرمِ فریاد رکھا شکلِ نہالی نے مجھے ۳۳۱
۱۵۶ ـ کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے ۳۳۲
۱۵۷ ـ ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے ۳۳۴
۱۵۸ ـ سادگی پر اُس کی مرجانے کی حسرت دل میں ہے ۳۳۵
۱۵۹ ـ دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی ۳۳۷
۱۶۰ ـ تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے ۳۳۹
۱۶۱ ـ کوئی دن گر زندگانی اور ہے ۳۴۱
۱۶۲ ـ کوئی اُمید بر نہیں آتی ۳۴۲
۱۶۳ ـ دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟ ۳۴۳
۱۶۴ ـ کہتے تو ہو تم سب کہ "بُتِ غالیہ مو آئے" ۳۴۶
۱۶۵ ـ پھر کچھ اک دل کو بیقراری ہے ۳۴۹
۱۶۶ ـ جنوں تہمت کشِ تسکیں نہ ہو، گر شادمانی کی ۳۵۲
۱۶۷ ـ نکوہش ہے سزا فریادیِ بیدادِ دلبر کی ۳۵۳
۱۶۸ ـ بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے ۳۵۴
۱۶۹ ـ جو نہ نقدِ داغِ دل کی کرے شعلہ پاسبانی ۳۶۴
۱۷۰ ـ ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے ۳۶۶
۱۷۱ ـ آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے ۳۶۸
۱۷۲ ـ ہجومِ غم سے یہاں تک سرنگونی مجھ کو حاصل ہے ۳۷۰
۱۷۳ ـ خار پا ہیں جوہر آئینۂ زانو مجھے ۳۷۱
۱۷۴ ـ جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے ۳۷۲
۱۷۵ ـ حسنِ مہ گرچہ بہ ہنگامِ کمال اچھا ہے ۳۷۳
۱۷۶ ـ نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی نہ سہی ۳۷۶
۱۷۷ ـ عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے ۳۷۸

١٧٨ ۔ شکوے کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے ٣٨٠
١٧٩ ۔ ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ "تو کیا ہے" ٣٨٣
١٨٠ ۔ چل نکلتے جو مے پیے ہوتے ٣٨٦
١٨١ ۔ غیر لیں محفل میں بوسے جام کے ٣٨٧
١٨٢ ۔ پھر اس انداز سے بہار آئی ٣٨٨
١٨٣ ۔ تغافل دوست ہوں، میرا دماغِ عجز عالی ہے ٣٨٩
١٨٤ ۔ کب وہ سنتا ہے کہانی میری ٣٩٠
١٨٥ ۔ پاے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے ٣٩٢
١٨٦ ۔ گلشن کو تری صحبت از بسکہ خوش آئی ہے ٣٩٣
١٨٧ ۔ جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی ٣٩٣
١٨٨ ۔ حیراں کیے ہوئے ہیں دلِ بے قرار کے ٣٩٦
١٨٩ ۔ معشوقِ شوخ و عاشقِ دیوانہ چاہیے ٣٩٦
١٩٠ ۔ چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے ٣٩٧
١٩١ ۔ ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے ٤٠٠
١٩٢ ۔ نکتہ چیں ہے، غمِ دل اُس کو سنائے نہ بنے ٤٠٢
١٩٣ ۔ چاک کی خواہش اگر وحشت بہ عریانی کرے ٤٠٥
١٩٤ ۔ وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے ٤٠٦
١٩٥ ۔ تپش سے میری، وقفِ کشمکش ہر تارِ بستر ہے ٤٠٧
١٩٦ ۔ خطر ہے رشتۂ اُلفت رگِ گردن نہ ہو جاوے ٤٠٩
١٩٧ ۔ فریاد کی کوئی لے نہیں ہے ٤١٣
١٩٨ ۔ کہ اُس میں ریزۂ الماس جزوِ اعظم ہے ٤١٤
١٩٩ ۔ ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے ٤١٥
٢٠٠ ۔ خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گلچیں ہے ٤١٦

۲۰۱ ۔ یعنی اِس بیمار کو نظارے سے پرہیز ہے ۴۱۸
۲۰۲ ۔ دیا ہے دل اگر اُس کو، بشر ہے کیا کہیے؟ ۴۱۸
۲۰۳ ۔ دیکھ کر در پردہ گرمِ دامن افشانی مجھے ۴۲۱
۲۰۴ ۔ یاد ہے شادی میں بھی ہنگامۂ "یارب" مجھے ۴۲۳
۲۰۵ ۔ حضورِ شاہ میں اہلِ سخن کی آزمائش ہے ۴۲۶
۲۰۶ ۔ کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے ۴۲۸
۲۰۷ ۔ زبسکہ مشقِ تماشا جنوں علامت ہے ۴۳۰
۲۰۸ ۔ لاغر اتنا ہوں کہ تو گر بزم میں جا دے مجھے ۴۳۱
۲۰۹ ۔ بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے ۴۳۲
۲۱۰ ۔ کہوں جو حال تو کہتے ہو "مدعا کہیے" ۴۳۷
۲۱۱ ۔ رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے ۴۳۹
۲۱۲ ۔ شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے ۴۴۱
۲۱۳ ۔ عرضِ نازِ شوخیِ دنداں برائے خندہ ہے ۴۴۲
۲۱۴ ۔ حسنِ بے پروا خریدارِ متاعِ جلوہ ہے ۴۴۳
۲۱۵ ۔ جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی ۴۴۴
۲۱۶ ۔ ابنِ مریم ہوا کرے کوئی ۴۴۷
۲۱۷ ۔ باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے ۴۴۹
۲۱۸ ۔ بہت سہی غمِ گیتی شراب کم کیا ہے؟ ۴۵۴
۲۱۹ ۔ روندی ہوئی ہے کوکبۂ شہریار کی ۴۵۴
۲۲۰ ۔ ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے ۴۵۵
۲۲۱ ۔ کوہ کے ہوں بارِ خاطر گر صدا ہو جائیے ۴۵۷
۲۲۲ ۔ مستی بہ ذوقِ غفلتِ ساقی ہلاک ہے ۴۵۸
۲۲۳ ۔ قیامت کشتۂ لعلِ بتاں کا خوابِ سنگیں ہے ۴۵۹

۲۲۴ ـ نقش پا جو کان میں رکھتا ہے اُنگلی جادہ سے ۴۵۹
۲۲۵ ـ مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے ۴۶۱
۲۲۶ ـ مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی ۴۶۱
۲۲۷ ـ ہجومِ نالہ، حیرت عاجزِ عرضِ یک افغاں ہے ۴۶۲
۲۲۸ ـ خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے ۴۶۳
۲۲۹ ـ جس جا نسیم شانہ کشِ زلفِ یار ہے ۴۶۴
۲۳۰ ـ آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے ۴۶۸
۲۳۱ ـ شبنم بہ گلِ لالہ نہ خالی زادا ہے ۴۷۰
۲۳۲ ـ منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور کی ۴۷۲
۲۳۳ ـ غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے ۴۷۵
۲۳۴ ـ مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے ۴۷۶
۲۳۵ ـ نویدِ امن ہے بیدادِ دوست جاں کے لیے ۴۷۹

قصائد

۱ ـ سازِ یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بے کار ۴۸۲
۲ ـ دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں ۴۹۰
۳ ـ ہاں مہِ نو! سنیں ہم اس کا نام ۵۰۳
۴ ـ صبح دم دروازۂ خاور کھلا ۵۱۳

مثنوی در صفتِ انبہ

۱ ـ ہاں دلِ دردمند زمزمہ ساز ۵۲۱

قطعات

۱ ۔ اے جہاں دار کرم شیوۂ بے شبہ و عدیل ۵۳۹
۲ ۔ کیا کرتے تھے تم تقریر، ہم خاموش رہتے تھے ۵۴۷
۳ ۔ کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں! ۵۴۸
۴ ۔ ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی ۵۴۹
۵ ۔ نہ پوچھ اس کی حقیقت، حضورِ والا نے ۵۵۲
۶ ۔ اپنا بیان حسنِ طبیعت نہیں مجھے ۵۵۲
۷ ۔ خوش ہو اے بخت! کہ ہے آج ترے سر سہرا ۵۶۷
۸ ۔ نصرت الملک بہادر مجھے بتلا کہ مجھے ۵۷۵
۹ ۔ ہے چار شنبہ آخرِ ماہِ صفر چلو ۵۷۸
۱۰ ۔ اے شاہِ جہاں گیر، جہاں بخش، جہاں دار ۵۸۰
۱۱ ۔ افطارِ صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو ۵۸۲
۱۲ ۔ اے شہنشاہِ آسماں اورنگ ۵۸۲
۱۳ ۔ سیہ گلیم ہوں، لازم ہے میرا نام نہ لے ۵۸۹
۱۴ ۔ سہل تھا مسہل و لے یہ سخت مشکل آ پڑی ۵۹۰
۱۵ ۔ خجستہ انجمنِ طوے میرزا جعفر ۵۹۰
۱۶ ۔ ہوئی جب میرزا جعفر کی شادی ۵۹۱
۱۷ ۔ گو ایک بادشاہ کے سب خانہ زاد ہیں ۵۹۱

رباعیات

۱ ۔ بعد از اتمامِ بزمِ عیدِ اطفال ۵۹۲
۲ ۔ شب زلف و رخِ عرق فشاں کا غم تھا ۵۹۲

۳ ـ آتش بازی ہے جیسے شغلِ اطفال ۵۹۳
۴ ـ دل تھا کہ جو جانِ درد تمہید سہی ۵۹۳
۵ ـ ہے خلق حسد قماش لڑنے کے لیے ۵۹۴
۶ ـ دل سخت نژند ہو گیا ہے گویا ۵۹۴
۷ ـ دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالبؔ ۵۹۵
۸ ـ مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل ۶۰۰
۹ ـ بھیجی ہے جو مجھ کو شاہِ جم جاہ نے دال ۶۰۰
۱۰ ـ ہیں شہ میں صفاتِ ذوالجلالی باہم ۶۰۱
۱۱ ـ حق شہ کی بقا سے خلق کو شاد کرے ۶۰۱
۱۲ ـ اس رشتے میں لاکھ تار ہوں بلکہ سوا ۶۰۲
۱۳ ـ کہتے ہیں کہ اب وہ مردم آزار نہیں ۶۰۲
۱۴ ـ ہم گرچہ بنے سلام کرنے والے ۶۰۲
۱۵ ـ سامانِ خور و خواب کہاں سے لاؤں؟ ۶۰۳
۱۶ ـ ان سیم کے بیجوں کو کوئی کیا جانے ۶۰۳

ضمیمہ

مشتملات ۶۰۷
دیباچہ از مرتب ۶۰۹
تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۱۷
تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۱۸
تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۱۹
تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۲۰
تحریر سید نظام الدین احمد حیرتؔ رام پوری ۶۲۱

فہرست مضامین دیوانِ اردوے غالب بہ قلم سید نظام الدین احمد حیرتؔ رام پوری ۶۲۳
تنقید عبدالحق بر شرح دیوانِ غالب اردو مصنفۂ عبدالباری آسی الدنی مع تبصرہ شاداںؔ بلگرامی ۶۲۹
تحریر سید نظام الدین احمد حیرتؔ رام پوری ۶۳۶

حواشی شاداںؔ بلگرامی

غزلیات ۶۳۷
قصائد ۷۱۰
مثنوی ۷۱۵
قطعات ۷۱۷
رباعیات ۷۲۱
مآخذِ مقدمہ و حواشی ۷۲۳
اشاریہ ۷۳۵
اشخاص ۷۳۶
کتابیں ۷۴۷

مقدمہ

(۱)

سید علی حیدر نظم طباطبائی کی قیاسی تاریخ ولادت ۱۶؍صفر ۱۲۷۰ھ مطابق ۱۸؍نومبر ۱۸۵۳ء بتائی جاتی ہے۔ ان کے اجداد ایران سے ہندوستان آکر لکھنؤ میں متوطن ہو گئے تھے۔ طباطبائی کی جائے ولادت لکڑ منڈی محلہ حیدر گنج (قدیم) لکھنؤ ہے۔ ان کی نسبتِ طباطبائی کے متعلق صاحبِ نور اللغات کا بیان ہے کہ طباطبائی کے اجداد میں اسماعیل بن ابراہیم بن حسن بن علی بن ابی طالب کی زبان میں لکنت تھی۔ قاف کی جگہ ان کی زبان سے "طوے" نکلتی تھی۔ ایک روز ان کے والد نے ان سے پوچھا: تم کیا پہنو گے؟ انھوں نے کہا: "طباطب" یعنی "قبا قبا"۔ اس روز سے ان کا لقب طباطبا ہے اور ان کی اولاد ساداتِ طباطبا مشہور ہے۔

طباطبائی کی ابتدائی تعلیم و تربیت نانیہال میں ہوئی۔ ان کے مکتب کے اساتذہ میں مُلّا طاہر اور مُلّا باقر کے نام ملتے ہیں۔ اس کے بعد منشی مینڈو لال زارؔ سے فارسی اور عروض کا علم حاصل کیا۔

طباطبائی کے والد سید مصطفیٰ حسین دربارِ اودھ کے ایک سپاہی تھے۔ انتزاعِ سلطنتِ اودھ کے بعد یہ واجد علی شاہ کے ہمراہ مٹیا برج کلکتہ منتقل ہو گئے تھے۔ ۱۸۶۸ء میں جب منشی مینڈو لال زارؔ کے انتقال کی وجہ سے طباطبائی کا تعلیمی سلسلہ منقطع ہو گیا تو والد کے ساتھ وہ بھی مٹیا برج چلے گئے۔ وہاں انھوں نے مجتہد العصر مولانا مرزا محمد علی سے درسِ نظامیہ کا نصاب پڑھ کر تعلیم کی تکمیل کی۔ مولانا موصوف واجد علی شاہ کے بیٹے مرزا کام بخش کے اتالیق کی حیثیت سے مٹیا برج میں مقیم تھے۔ اسی زمانے میں انھوں نے شہزادگانِ اودھ کے انگریزی کے استاد محمد عسکری سے انگریزی سیکھی اور خود عسکری کو عربی پڑھائی۔

اپنے استاد مولانا مرزا محمد علی کے انتقال کے بعد ۱۸۸۰ء میں وہ استاد کی جگہ مرزا کام بخش کے اتالیق مقرر ہو گئے۔ ۱۸۸۳ء میں شہزادگانِ اودھ کی تعلیم کے لیے انگریزوں نے کلکتے میں ایک اسکول قائم کیا۔ اس میں عربی کے استاد کی حیثیت سے طباطبائی کا تقرر عمل میں آیا۔

۱۸۸۷ء میں واجد علی شاہ کے انتقال کے بعد یہ اسکول بند ہو گیا۔ اس لیے کلکتے سے وہ حیدرآباد منتقل ہو گئے۔ وہاں کچھ عرصے تک چیف جسٹس مولوی سید افضل حسین لکھنوی کے بیٹے آغا سید حسین کے اتالیق رہے۔ اس کے بعد حیدرآباد کے شاہی خانوادوں کے لڑکوں کی درس گاہ ''مدرسۂ اعزہ'' میں عربی کے استاد مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۰ء میں کتب خانۂ آصفیہ، حیدرآباد کے قیام کے بعد مہتمم کتب خانہ بنائے گئے۔ فروری ۱۸۹۱ء سے اکتوبر ۱۸۹۷ء تک مدرسۂ عالیہ حیدرآباد میں عربی و فارسی کے استاد کی حیثیت سے خدمات انجام دیں۔ ۱۳۱ اکتوبر ۱۸۹۷ء کو ان کا تقرر نظام کالج حیدرآباد میں عربی فارسی کے لکچرر کے منصب پر ہو گیا۔ اکتوبر ۱۹۰۸ء میں وہ اسی کالج میں اردو کے پروفیسر بنا دیے گئے۔ ۶ جون ۱۹۱۷ء سے ۹ جولائی ۱۹۱۷ء تک شہزادگانِ دکن کو عربی پڑھانے کی خدمت پر مامور رہے۔ ۱۰ جولائی ۱۹۱۸ء سے دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۵ اگست ۱۹۲۰ء کو ملازمت سے سبک دوش ہو گئے۔ اس کے بعد سے وفات تک اولاً نظام کالج اور پھر دارالترجمہ میں متفرق طور پر مختلف خدمات انجام دیتے رہے۔

بیاسی برس کی عمر میں بہ روز سہ شنبہ ۲۳ مئی ۱۹۳۳ء کو صبح پونے پانچ بجے ملے پلی حیدرآباد میں وفات پائی۔ تکیہ موسیٰ شاہ قادری واقع ترپ بازار میں مدفون ہوئے۔[۱]

طباطبائی کی پہلی شادی کلکتے میں ہوئی تھی۔ ان سے دو بیٹے میر محمد میر اور سردار محمد تولّد ہوئے۔ ان میں سے اول الذکر طباطبائی کی حیات میں ہی فوت ہو گئے۔ طباطبائی کی دوسری شادی حیدرآباد کے ایک تاجر میر عنایت حسین کی بیٹی سے ہوئی۔ ان سے دو لڑکے اور چار لڑکیاں پیدا ہوئیں۔ بڑے بیٹے کا نام سید احمد طباطبائی تھا۔ چھوٹے بیٹے سید امجد کے نام سے موسوم تھے۔

طباطبائی کا قد دراز اور جسم موٹاپے کی طرف مائل تھا۔ چہرہ کتابی اور رخسار بھرے ہوئے تھے۔ داڑھی گھنی، ناک اونچی اور آنکھیں غلافی تھیں۔ آنکھوں کے پاس باریک باریک جھریاں تھیں۔ پیشانی کشادہ اور رنگ سرخ و سفید تھا۔

طباطبائی کی زندگی اگرچہ ہمیشہ درباروں سے وابستہ رہی۔ لیکن ان کا رہن سہن اور لباس متوسط طبقے کے معیار کے مطابق تھا۔ گھر میں کرتا پاجامہ پہنتے اور باہر نکلتے تو پاجامہ، شیروانی اور ترکی یا ایرانی ٹوپی زیب تن فرماتے تھے۔ گفتگو ٹھہر ٹھہر کر دل نشیں انداز میں کرتے۔ طلبہ کے

ساتھ شفقت ومحبت سے پیش آتے۔ ان کی مصروفیات خالص علمی تھیں، تاہم گفتگو میں خوش مذاقی کا عنصر بھی شامل ہوتا تھا۔ ان کی طبیعت سادہ لیکن شخصیت باوقار تھی۔ کسی سے الجھنے کے بجائے صلح جوئی کی جانب زیادہ مائل رہتے تھے۔ خطوط کے جواب پابندی سے دیا کرتے تھے۔

طباطبائی شیعہ مذہب پر عامل تھے۔ مذہبی مجالس اور تقریبات میں عام طور پر شرکت کیا کرتے تھے۔ استخارے پر بھی ان کو بڑا یقین تھا اور وہ اس کے تقاضوں پر پابندی کے ساتھ عمل پیرا رہتے تھے۔ وہ احتیاط پسند اور کفایت شعار تھے، لیکن لالچی اور بخیل نہ تھے۔ طلبہ اور ارباب ذوق کو کسی معاوضے کے بغیر اپنے علم سے فیض پہنچاتے رہتے تھے۔ ان کے اندر نوجوانوں کی ہمت افزائی کا جذبہ بھی پایا جاتا تھا۔ مشاعرے کی محفلوں میں اچھے اشعار پر داد بھی دیتے تھے۔

وہ سرسید تحریک اور جدید سائنسی ایجادات سے بھی متاثر تھے۔ فنونِ جدیدہ سے متعلق انگریزی کتابیں اکثر پڑھتے رہتے تھے۔ ان کے مطالعے میں زیادہ تر عربی اور انگریزی کی کتابیں رہا کرتی تھیں۔ اردو کتابیں شاذ ونادر ہی پڑھتے تھے۔[۲]

طباطبائی کے علمی وادبی آثار میں تصنیفاتِ ذیل خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

۱۔ شرح دیوانِ اردوے غالب :-

طباطبائی کی سب سے اہم اور مشہور کتاب ہے۔ اس کا پہلا ایڈیشن مطبع مفید الاسلام کوٹلہ اکبر جاہ، حیدرآباد سے ۱۳۱۸ھ مطابق ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا۔ اس کی تصنیف کا مُحرّک یہ بتایا جاتا ہے کہ مدراس یونیورسٹی کے ایف-اے اور بی-اے کے کورس میں غالب کا دیوان طباطبائی کی تحریک سے داخل ہوا۔ چونکہ نظام کالج کا الحاق مدراس یونیورسٹی سے تھا، اس لیے یہاں کے کورس میں بھی یہ دیوان شامل ہوگیا۔ طلبہ کے لیے غالب کو سمجھنا آسان نہ تھا، اس لیے نواب عماد الملک کی فرمائش پر طباطبائی نے یہ شرح لکھی۔

۲۔ شرح دیوانِ امرؤ القیس :-

یہ غیر مطبوعہ شرح ہے۔ آغا سید علی شوستری نے شرح دیوانِ غالب دیکھ کر کہا تھا کہ اردو کے دیوان کی شرح لکھنا، طباطبائی کے لیے ہتک کا باعث ہوا، انھیں چاہیے تھا

کہ عربی کے کسی دیوان کی شرح لکھتے۔ اس لیے طباطبائی نے یہ شرح تصنیف کی۔

۳۔ مختار اشعار انتخاب دیوان مرتضی :-

یہ کتاب جون ۱۹۰۹ء کے کچھ عرصے بعد حیدر آباد سے شائع ہوئی تھی۔ لیکن اب نایاب ہے۔

۴۔ نظمِ طباطبائی :-

یہ سات قصائد اور دیگر منظومات مثلاً گورِ غریباں، بے ثباتی دنیا اور شہر آشوب وغیرہ پر مشتمل ایک مجموعہ ہے۔ اندازہ ہے کہ ۱۹۱۶ء کے بعد کسی وقت اس کی اشاعت عمل میں آئی۔

۵۔ صوتِ تغزل :-

یہ طباطبائی کا دیوانِ غزلیات ہے۔ اس میں ۲۳۱ اردو، فارسی غزلیں شامل ہیں۔ یہ دیوان ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا۔

۶۔ تلخیصِ عروض وقوافی :-

یہ ۱۰۲ صفحات پر مشتمل رسالہ ہے۔ تاج پریس، چھتہ بازار، حیدر آباد دکن سے شائع ہوا۔ سالِ اشاعت درج نہیں۔ قیاس ہے کہ ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا ہوگا۔[۳]

۷۔ مراثیِ انیس (تین جلدیں) :-

طباطبائی نے ان مراثی کو اس طرح مرتب کیا ہے کہ پہلی جلد میں انیسؔ کے آخری دور کا کلام ہے۔ دوسری جلد میں درمیانی دور کے مرثیے ہیں اور تیسری جلد میں ابتدائی دور کا کلام شامل ہے۔ دوسری جلد کے آخر میں ۱۱ صفحات پر مشتمل طباطبائی کے قلم سے ایک مضمون ہے، جس میں انیسؔ کی سوانح اور شاعری پر گفتگو کی گئی ہے۔ یہ جلدیں بالترتیب ۱۹۲۱ء، ۱۹۲۳ء اور ۱۹۳۰ء میں شائع ہوئی ہیں۔

۸۔ اصلاحاتِ غالب :-

طباطبائی کی اس کتاب کے مرتب ان کے یک شاگرد جناب عبدالرزاق راشدؔ (سابق ڈپٹی کنٹرولر جنرل اکاؤنٹس وآڈٹ، حکومت حیدر آباد) ہیں۔ ان کا بیان ہے

کہ مفتی انوار الحق مرحوم نے جب دیوانِ غالب کا نسخۂ حمیدیہ (۱۹۲۸ء) شائع کیا تو اس کی ایک جلد میں نے استاد کی خدمت میں اس درخواست کے ساتھ پیش کی کہ مرزا غالبؔ کا نیا کلام دستیاب ہوا ہے، اس کی بھی شرح لکھ دی جائے۔ انھوں نے اس کے مطالعے کے بعد معذرت کی کہ اب پیرانہ سالی کے باعث نئے کلام کی شرح لکھنا ان کے لیے مشکل ہے۔ اس پر راشدؔ نے عرض کیا کہ ''اگر شرح لکھنے میں معذوری ہے تو کم از کم غالبؔ نے اپنے اشعار میں جو رد و بدل کیا ہے اور دیوان میں سے جو اشعار خارج کر دیے ہیں، اس کے وجوہ قلم بند کیے جائیں۔'' طباطبائی نے یہ درخواست قبول کر لی۔ راشدؔ نے نسخۂ حمیدیہ کے ہر دو صفحوں کے درمیان ایک ایک سادہ ورق لگوا کر طباطبائی کے پاس بھیج دیا، تا کہ اصلاحاتِ غالب کا مسودہ دیوان کے اندر ہی محفوظ رہے اور علاحدہ کاغذ پر لکھے جانے کے باعث کہیں خلط ملط نہ ہو جائے۔ طباطبائی نے ایک مہینے کے عرصے میں یہ کام مکمل کر لیا اور کچھ دنوں کے بعد راشدؔ کے حوالے بھی کر دیا۔ لیکن اپنی دفتری مشغولیات کی وجہ سے راشدؔ اسے شائع نہ کر سکے۔ یہاں تک کہ طباطبائی کی وفات کے ۳۲ سال بعد جناب سید محمد صاحب پروفیسر اردو عثمانیہ یونیورسٹی کی تحریک پر راشدؔ نے اسے اعجاز پرنٹنگ پریس، چھتہ بازار، حیدرآباد سے ۱۹۶۶ء میں شائع کیا۔

اس کے شروع میں طباطبائی کے بیٹے سید امجد کا مختصر پیش لفظ ہے۔ اس کے بعد مرتب کا طویل دیباچہ ہے، جس کی ضخامت اصل کتاب سے زیادہ ہے۔ اس میں طباطبائی کی سیرت و سوانح اور علم و فضل کے مختلف پہلوؤں پر شرح و بسط کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے۔ آخر میں اصل کتاب ہے۔ اس کا ایک نسخہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری میں محفوظ ہے۔

۹۔ مقالاتِ طباطبائی :-

یہ طباطبائی کے ادبی مضامین و مقالات کا مجموعہ ہے۔ انھیں ڈاکٹر اشرف رفیع نے ترتیب دے کر دائرہ الکٹرک پریس، چھتہ بازار، حیدرآباد سے ۱۹۸۴ء میں شائع

کیا ہے۔ یہ چھوٹے بڑے ۳۶ مضامین و مقالات ہیں، جنھیں چار عنوانات کے تحت بہ ترتیب ذیل جمع کیا گیا ہے:

- شعری و ادبی تصورات

۱۔ حقیقتِ شعر
۲۔ ادب الکاتب والشاعر : ایجاز، اطناب و مساوات کی مثالیں
۳۔ 〃 : مصرعہ لگانا
۴۔ 〃 : رموزِ تخلیقِ شعر
۵۔ آداب الشاعر : مقدمہ دیوانِ نظم طباطبائی
۶۔ ادب الکاتب والشاعر : معنی، بیان و بلاغت
۷۔ مقدمہ صوتِ تغزل : دیوانِ نظم طباطبائی

عروض اور قافیہ کے مسائل

۱۔ ایک وزنِ عروضی کی تحقیق
۲۔ ادب الکاتب والشاعر : تناسب و تنافر
۳۔ 〃 : حشو و زوائد
۴۔ 〃 : خرم
۵۔ 〃 : رعایت
۶۔ 〃 : محاکات
۷۔ کلام منظوم و رسم خط
۸۔ زحاف
۹۔ ادب الکاتب والشاعر : ہائے مختفی

- زبان اور مسائل زبان

۱۔ ادب الکاتب واشاعر . اردو میں عربی فارسی الفاظ
۲۔ 〃 : دلی اور لکھنؤ کی زبان

۳۔ " : غلط العام اور غلط العوام
۴۔ " : اردو اور بھاکا
۵۔ " : پرے، تک اور تلک
۶۔ " : دلی اور لکھنؤ کی زبان کا فرق
۷۔ لفظ نم کی تحقیق
۸۔ اردو میں علم کیمیا کی اصطلاحات
۹۔ ادب الکاتب والشاعر : زبان کیونکر بنتی ہے
۱۰۔ " : فارسی میں ہندی لفظ کا داخل کرنا

عملی تنقید کے نمونے

۱۔ تقریظ "نغمۂ عنادل" : مجموعۂ کلام راجہ راجیشور راؤ اصغرؔ
۲۔ مالک الدولہ صولتؔ (۱)
۳۔ " (۲)
۴۔ " (۳)
۵۔ " (۴)
۶۔ مقدمہ بر رباعیات صفیؔ (مرزا بہادر علی)
۷۔ تقریظ کتاب المراثی (شہزادہ جہاں قدر قیصرؔ)
۸۔ آثرؔ و شوقؔ
۹۔ مہتاب الدولہ درخشاںؔ
۱۰۔ ختام المسک : مقدمہ مراثی انیسؔ
۱۱۔ میر اور مضامین عبرتؔ
۱۲۔ عمر خیام
۱۳۔ ثریا برج کے سبع سیارے

اس مجموعے میں شامل بعض مضامین اصلاً طباطبائی کی شرح دیوانِ غالب کا حصہ ہیں،

جنھیں بعد میں مختلف عنوانات کے تحت رسائل میں شائع کرادیا گیا تھا۔ مثلاً : ایجاز، اطناب ومساوات کی مثالیں/ مصرعہ لگانا/ رموزِ تخلیق شعر/ رعایت/ پرے، تک، تلک/ دلی اور لکھنؤ کی زبان کا فرق وغیرہ۔

مقالاتِ طباطبائی کی ضخامت ۵۱۱ صفحات ہے۔ اس کے شروع میں مرتبہ کے ''حرف اول''، پروفیسر گیان چند کے ''پیش لفظ'' کے علاوہ مرتبہ ہی کے قلم سے ۸۲ صفحات پر مشتمل طویل مقدمہ بھی ہے۔ آخر میں ۲۳ صفحات کا جامع اشاریہ بھی شاملِ کتاب ہے۔

مذکورہ بالا کتب ومقالات کے علاوہ ڈاکٹر اشرف رفیع نے اپنی کتاب ''نظمِ طباطبائی'' میں درسیات، فلکیات، طب، منطق اور مذہبیات سے متعلق طباطبائی کی چند کتابوں اور متعدد مضامین ومقالات کے نام تحریر کیے ہیں۔ تفصیل کے لیے ان کی کتاب کی طرف مراجعت کی جاسکتی ہے۔

(۲)

پروفیسر مختارالدین احمد اور نثار احمد فاروقی کی اطلاع کے مطابق کلامِ غالب کے پہلے شارح خواجہ قمرالدین راقم ہیں۔ ان کی شرح کا نام ''بوستانِ خرد'' ہے۔ لیکن اول تو یہ شرح شائع نہیں ہوئی، دوسرے اس کے بعض اقتباسات جو سامنے ہیں، ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں شعرفہمی کے بجائے فرضی باتیں زیادہ تھیں۔ مثلاً :

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجیے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو یہ بھی نہ ہوا

کی شرح کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

> یہ شعر قصہ طلب ہے جس کو کوئی نہیں جانتا کہ شاعر کیا کہتا ہے اور مقصود کیا ہے؟ یعنی غالب مغفور نے اپنے برادر زادوں خواجہ شمس الدین خاں اور خواجہ بدرالدین خاں پدرو عم راقم سے جاگیر لینی چاہی۔ کئی برس جھگڑا طے نہ ہوا۔ حضرت کلکتہ گئے۔ وہاں سے ناکام آئے۔ انجام کار جاگیر ضبط ہوگئی اور اس کی نقدی سرکار انگریزی نے خاندان میں نام بہ نام تقسیم کردی۔ اسی زمانہ تہی دستی اور پریشاں حالی کا بیان کیا گیا

> ہے۔ واقعی خاندان میں تاانفصال مقدمہ بہت محتاجی رہی ہے کہ مغفور اسی محتاجی میں پراگندہ حواس رہے، یہاں تک کہ جینے سے بیزار ہوئے۔ کتنے ہی دن پینے کو شراب نہ ملی۔ آخر اس غم میں ایک دن شام کو صندوقچے سے سنکھیا کی ڈلی نکالی اور کھا گئے۔ اس کے اوپر ایک گلاس برانڈی شراب کا پی لیا اور پلنگ پر دراز ہو گئے۔ رات بھر حقہ پیتے رہے اور نشے کی حالت میں اجل کی راہ دیکھ کیے۔ اب آتی ہے، اب آتی ہے۔ مگر اجل خود اس دلیری سے دبک گئی۔ حضرت صبح کو چاق وتوانا اٹھ کھڑے ہوئے۔ صرف کان بہرے ہو گئے۔ جان سلامت رہی۔ بس اس شعر میں یہی تلمیح ہے۔[۴]

یہ شرح اور تلمیح دونوں فرضی ہیں۔ اس لیے کہ یہ شعر نسخۂ حمیدیہ میں موجود ہے، جس کا زمانہ ۱۸۲۱ء سے پہلے کا ہے اور پنشن کا قضیہ اس کے بعد پیش آیا۔ خوب وزشت سے قطع نظر، یہ شرح نہ شائع ہوئی اور نہ اب دستیاب ہے۔ لہٰذا اس کی اہمیت صرف تاریخی ہے۔

اس کے بعد دوسری شرح درگا پرشاد نادؔر کی ہے۔ یہ جزوی شرح ہے۔ اس میں غالؔب کے صرف ۷۴ اشعار کی شرح کی گئی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے "تلاشِ غالب" میں اس کا مفصل تعارف کرایا ہے۔[۵] ڈاکٹر محمد ایوب شاہد کی اطلاع کے مطابق انھوں نے انتخابِ اشعار میں فکر غالب کے اس رخ کو مدِ نظر رکھا ہے جو متصوفانہ ہے اور اس رنگ میں غالؔب کے اشعار زیادہ مشکل نہیں۔ مزید برآں انھوں نے مشکل اشعار یا ابتدائی عہد کے فارسی زدہ اشعار کو ہاتھ نہیں لگایا ہے۔[۶] ان سب سے قطع نظر یہ شرح بہت کم لوگوں کے علم یا مطالعے میں رہی ہے۔ اس لیے اس کی اہمیت بھی تاریخی ہی ہے۔

اس سلسلے کی تیسری شرح محمد عبد العلی والؔہ کی "وثوق صراحت" ہے، جو ۱۳۱۱ھ مطابق ۱۸۹۴ء میں لکھی گئی۔ لیکن یہ باقاعدہ شرح نہیں۔ زیادہ تر اشارات یا حل لغات پر مبنی ہے۔ اس کے مصنف نظام کالج، حیدرآباد میں بی-اے کے طلبہ کو غالؔب کا دیوان پڑھاتے تھے۔ انھوں نے جن مقامات پر ضرورت محسوس کی، کچھ مفاہیم کے اشارے یا مشکل الفاظ کے معانی لکھ دیے تھے۔ ان کی وفات کے بعد ان کے صاحبزادے محمد عبد الواجد نے یہی اشارات شرح دیوان غالب کے طور پر شائع کر دیے۔ مثلاً

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے   سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

اس کی شرح میں لکھتے ہیں :

> شوق : شوقِ عاشق جو شائقِ قتل ہے۔[۷]

اسی طرح شعر ذیل :

بہ رنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بے تابی   ہزار آئینۂ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

کی شرح میں رقم طراز ہیں :

> نیرنگ یعنی شعبدۂ بے تابی بہ مقدار ہزار آئینۂ دل ہم رنگ کاغذ آتش زدہ یک بال تپش پر باندھے ہے۔ بالِ تپش تمثیلِ کاغذِ آتش زدہ اور شرر افشاں کاغذ مذکور تمثیل ہزار آئینۂ دل ہے۔[۸]

شرح کے اسی انداز کی وجہ سے بیخودؔ موہانی کا اس پر یہ تبصرہ ہے کہ :

> مختصر سے مختصر اشارات کا مجموعہ ہے۔ شارح کے لیے اس کا مفید نہ ہونا ظاہر ہے۔[۹]

اس کے بعد حافظ احمد حسن شوکتؔ میرٹھی نے ”حل کلیات اردو“ کے نام سے غالبؔ کے منتخب مشکل اشعار کی شرح لکھی۔ ڈاکٹر محمد ایوب شاہد کی اطلاع کے مطابق یہ ۱۸۹۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کا دیباچہ مسجع فارسی میں ہے اور انھوں نے حلِ لغات پر کافی زور دیا ہے۔ بعض اوقات ایک لفظ کے دس دس معانی تحریر کیے ہیں۔ دوسری جانب ایک شعر کے دو دو یا چار چار مفاہیم تحریر کیے ہیں۔ شوکتؔ میرٹھی اپنے آپ کو مجددِ السنۂ مشرقیہ کہا کرتے تھے۔ لیکن ان کا اسلوبِ شرح نویسی عام طور پر الجھا ہوا اور غیر سلیس ہے۔ اس شرح سے دو مثالیں ملاحظہ ہوں .

(۱) شبنم بہ گلِ لالہ نہ خالی ز ادا ہے   داغِ دلِ بے درد نظرگاہِ حیا ہے

> لالہ پر جو شبنم ہے، وہ ادا سے خالی نہیں۔ بے درد کا داغ اس کی حیا کی نظرگاہ ہے، یعنی لالہ کو شبنم حیا کی نظر سے دیکھ رہی ہے کہ میں تھوڑی دیر میں مٹ جاتی ہوں اور لالہ کا داغ نہیں مٹتا۔ یہ بات از حد قابلِ شرم ہے۔

(۲) دل خوں شدۂ کش مکشِ حسرتِ دیدار   آئینہ بہ دستِ بتِ بدمستِ حنا ہے

> دل کش مکش حسرتِ دیدار سے بدمستِ حنا کے ہاتھ میں آئینہ بنا ہوا ہے، یعنی اس

کے تغافل کو کھول رہا ہے کہ وہ تو حنا لگانے کے شوق میں بدمست ہے اور یہاں حسرتِ دیدار میں دل کا کس قدر خون ہو رہا ہے۔ بدمستِ حنا بت کی صفت ہے۔[۱۰]

(۳)

نظم طباطبائی کی شرح دیوانِ اردوے غالب ۱۳۱۸ھ مطابق ۱۹۰۰ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ اس سے پہلے دیوانِ غالب کی جس قدر شرحیں لکھی گئی تھیں وہ جزوی شروح تھیں۔ گذشتہ صفحات میں ان کی نوعیت وحیثیت پر اجمالاً گفتگو کی جا چکی ہے۔ طباطبائی پہلے شخص ہیں جنھوں نے غالب کے متداول دیوان کی مکمل شرح لکھی ہے۔ اس اولیت کے علاوہ کئی اور پہلوؤں کے لحاظ سے بھی یہ شرح اہمیت کی حامل ہے۔ ان میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس کے مصنف عربی وفارسی کے متبحر عالم اور ان دونوں زبانوں کی شعری روایت اور اصولِ نقد سے پوری طرح واقف تھے۔ اس کے ساتھ ہی نکتہ سنجی وسخن فہمی سے بھی انھیں بہرۂ وافر ملا تھا۔ اس لیے انھوں نے مشرقی شعریت کو ذہن میں رکھ کر یہ شرح تصنیف کی ہے۔ نیز مختلف اشعار کی شرح کے دوران سخن فہمی کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ یہاں یہ وضاحت بے محل نہ ہوگی کہ مشرقی شعریات سے واقفیت اور اس کے اطلاق وانطباق میں وہ بسا اوقات حالی وشبلی سے آگے نکل گئے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظ ومعنی کی معرکہ آرا بحث کو لیجیے۔ حالی نے مقدمہ شعر وشاعری (۱۸۹۳ء) میں ابن خلدون کے حوالے سے اس کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں :

> ابن خلدون اسی الفاظ کی بحث کے متعلق کہتے ہیں کہ انشاپردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں، محض الفاظ میں ہے، معانی میں ہرگز نہیں۔ معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔۔۔ الفاظ کو ایسا سمجھو جیسا پیالہ اور معانی کو ایسا سمجھو جیسا پانی۔ پانی کو چاہے سونے کے پیالے میں بھر لو اور چاہو چاندی کے پیالے میں اور چاہو کانچ یا بلور یا سیپ کے پیالے میں، پانی کی ذات میں کچھ فرق نہیں آتا۔

پھر اس سے اختلاف کرتے ہوئے رقم طراز ہیں

> مگر ہم ان کی جناب میں عرض کرتے ہیں کہ حضرت اگر پانی کھاری یا گدلا یا بوجھل یا

> ادا نہ ہوگا، یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ اس کی پیاس مطلق نہ ہو تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالے میں پلایئے، خواہ بلور اور پھٹک کے پیالے میں وہ ہرگز خوش گوار نہیں ہو سکتا اور ہرگز اس کی قدر نہیں بڑھ سکتی [۱۱]

یہی بحث شبلی نے بھی شعرالعجم میں اٹھائی ہے۔ البتہ ان کا نقطۂ نظر حالی سے مختلف ہے۔ وہ لکھتے ہیں

> حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ گلستاں میں جو مضامین اور خیالات ہیں، ایسے اچھوتے اور نادر نہیں۔ لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔ ان ہی مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا [۱۲]

اب یہی بحث طباطبائی کے یہاں ملاحظہ ہو۔ انھوں نے اپنے دعوے کو نہایت مدلل، مستحکم اور دل نشین پیرائے میں پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی حالی کا نام لیے بغیر ان کے خیالات کا رد بھی کیا ہے۔ یہ بہت عمدہ بحث ہے، اس لیے طوالت کے باوجود مکمل طور پر نقل کی جاتی ہے:

> ابن رشیق کہتے ہیں اکثر لوگوں کی رائے یہی ہے کہ خوبی لفظ میں معنی سے زیادہ اہتمام چاہیے۔ لفظ قدر و قیمت میں معنی سے بڑھ کر ہے۔ اس سبب سے کہ معنی خلقی طور سے سب کے ذہن میں موجود ہیں۔ اس میں جاہل و ماہر دونوں برابر ہیں۔ لیکن لفظ کی تازگی اور زبان کا اسلوب اور بندش کی خوبی ادیب کا کمال ہے۔ دیکھو مدح کے مقام میں جو کوئی تشبیہ کا قصد کرے گا، وہ ضرور کرم میں ابر، جرأت میں ہژبر، حسن میں آفتاب کے ساتھ ممدوح کو تشبیہ دے گا۔ لیکن اس معنی کو اگر لفظ و بندش کے اچھے پیرائے میں نہ ادا کر سکا تو یہ معنی کوئی چیز نہیں۔ غرض کہ یہ مسلم ہے کہ معانی میں سب کا حصہ برابر ہے اور سب کے ذہن میں معانی بہ حسب فطرت موجود ہیں اور ایک دوسرے سے معنی کو ادا کرتا رہتا ہے۔ کسی کاتب یا شاعر کو معنی آفریں یا خلاق مضامین جو کہتے ہیں تو اس کا یہ مطلب ہے کہ جو معانی کسی قلم سے نہ نکلے تھے وہ اس نے بیان کیے۔
>
> اور یہ شبہہ کرنا کہ ہر مضمون کے چند محدود پہلو ہوتے ہیں، جب وہ تمام ہو چکتے ہیں تو

اس مضمون میں تنوع کی گنجائش نہیں رہتی۔ اب بھی اگر اس کی چھانٹ کیے جائیں گے تو بجائے تنوع تکرار و اعادہ ہونے لگے گا صحیح نہیں۔ تفنن و تنوع کی کوئی حد نہیں۔ مثلاً دو لفظوں کا ایک مضمون ہم یہاں لیتے ہیں "وہ حسین ہے" اس میں ادنی درجے کا تنوع یہ ہے کہ لفظ حسین کے بدلے اس کے مرادف جو الفاظ مل سکیں انھیں استعمال کریں۔ مثلاً :

وہ خوب صورت ہے۔ وہ خوش جمال ہے۔ وہ خوش رنگ ہے۔ وہ سندر ہے۔ اس کے اعضا میں تناسب ہے۔ حسن اس میں کوٹ کوٹ کے بھرا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

اس کے بعد بہ دلالت قرینۂ مقام ذرا معنی میں تعمیم کر دیتے ہیں۔ مثلاً وہ آشوب شہر ہے۔ کوئی اس کا مقابل نہیں۔ اس کا جواب نہیں۔ اس کا نظیر نہیں۔ وہ لاثانی ہے۔ وہ بے مثل ہے۔ وغیرہ۔

پھر اسی مضمون میں ذرا تخصیص کر دیتے ہیں، لیکن ویسی ہی تخصیص جو محاورے میں قریب قریب مرادف کے ہوتی ہے۔ کہتے ہیں :

وہ خوش چشم ہے۔ وہ خوب رو ہے۔ وہ موزوں قد ہے۔ وہ خوش ادا ہے۔ وہ نازک اندام ہے۔ وہ شیریں کار ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

پھر اسی مضمون کو تشبیہ میں ادا کرتے ہیں اور کہتے ہیں :

وہ چاند کا ٹکڑا ہے۔ اس کا رخسار گلاب کی پنکھڑی ہے۔ وہ سیمیں تن ہے۔ اس کا رنگ کندن سا چمکتا ہے۔ اس کا قد بوٹا سا ہے۔ شمع اس کے سامنے شرماتی ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

پھر اسی مضمون کو استعارے میں ادا کرتے ہیں۔ مثلاً آفتاب سے اس طرح استعارہ کرتے ہیں :

اس کے دیکھے سے آنکھوں میں چکا چوند آ جاتی ہے۔

چاند سے استعارہ . وہ نقاب الٹے تو چاندنی چھٹک جائے۔

چراغ سے استعارہ : اندھیرے میں اس کے چہرے سے روشنی ہو جاتی ہے۔

شمع سے استعارہ : اس کے گھونگھٹ پر پردۂ فانوس کا گماں ہے۔
برقِ طور سے استعارہ موسیٰ اسے دیکھیں تو غش کر جائیں۔
آئینے سے استعارہ : جدھر وہ مڑتا ہے، ادھر عکس سے بجلی چمک جاتی ہے۔
وغیرہ وغیرہ۔

پھر اسی مضمون کو کنائے میں بیان کرتے ہیں۔ مثلاً :
رنگ کی صفائی سے کنایہ : وہ ہاتھ لگائے میلا ہوتا ہے۔
تناسب اعضا سے کنایہ : وہ حسن کے سانچے میں ڈھلا ہے۔
خدا نے اسے اپنے ہاتھ سے بنایا ہے۔
رنگ کی چمک سے کنایہ : اس کے چہرے کی چھوٹ پڑتی ہے۔
چہرے کی روشنی سے کنایہ : اس کے عکس سے آئینہ دریائے نور ہو جاتا ہے۔
دل فریبیِ حسن سے کنایہ : بشر اسے دیکھ کر تلملا جاتا ہے۔

اس کے بعد تازگیِ کلام کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ خبر کو انشا کر دیں :

اللہ رے تیرا حسن۔ تو اتنا خوب صورت کیوں ہوا؟ سچ بتا تو انسان ہے یا پری؟ کہیں تو حور تو نہیں؟ حور نے یہ شوخی کہاں پائی؟ تو خدائی کا دعویٰ کیوں نہیں کرتا؟ وغیرہ وغیرہ۔

پھر دیکھیے مرادفات میں کس قدر تنوع ہے اور کس قدر تازگیِ لفظ و محاورہ کو اس میں دخل ہے۔ تعمیم کے کتنے مراتب ہیں؟ تخصیص کے کس قدر درجے ہیں؟ تشبیہ کی کتنی صورتیں ہیں؟ استعارے کے کتنے انداز ہیں؟ کنایہ کی کتنی قسمیں ہیں؟ انشا کے کس قدر اقسام ہیں؟ پھر ان سب کے اختلافِ ترتیب و اجتماع کو کسی مہندس سے پوچھیے تو معلوم ہو کہ ایک حسن کے مضمون میں تقریباً لا تُعدُّ و لا تُحصیٰ پہلو نکلتے ہیں۔[١٣]

اس گفتگو سے ایک طرف تو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ مضمونِ واحد کو اسالیبِ متعددہ کے ذریعے پیش کرنے کا مشرقی تصور کیا ہے۔ دوسری جانب طباطبائی کے اندازِ فکر، قوتِ استدلال اور مشرقی شعریات میں رسوخ کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔

مشرقی انداز نقد کا مفہوم عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ کسی شعر میں لفظی و معنوی صنعتوں کی نشان دہی کر دی جائے۔ لیکن در حقیقت مشرقی تنقید کا امتیاز کسی متن میں موجود وجوہ بلاغت کی دریافت اور پھر اس کی دل نشیں تعبیر ہے۔ فنی محاسن کی نشان دہی اس کا ایک ذیلی حصہ ہے۔ طباطبائی نے شرح غالب میں اس کے بہت سے عملی نمونے پیش کیے ہیں۔ ذیل میں بعض مثالیں ملاحظہ ہوں۔ غالب کہتے ہیں :

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو؟

طباطبائی اس کی شرح میں لکھتے ہیں :

١۔ (ایک طائر چمن اور نشیمن سے جدا ہو کر اسیر ہو گیا ہے۔) اس مضمون پر فقط ایک لفظ ''قفس'' اشارہ کر رہا ہے۔

٢۔ (اس نے اپنی آنکھوں سے باغ میں بجلی گرتے ہوئے دیکھی ہے اور قفس میں متردد ہے کہ نہ جانے میرا آشیانہ بچا یا جل گیا۔) اس تمام معانی پر فقط ''کل'' کا لفظ دلالت کر رہا ہے۔

٣۔ (ایک اور طائر جو اس کا ہم صفیر و ہمدم ہے، وہ سامنے کسی درخت پر آ کر بیٹھا ہے اور اسیر قفس نے اس سے رودادِ چمن کو دریافت کرنا چاہا ہے۔ مگر اس سبب سے کہ اسی کا نشیمن جل گیا ہے طائر ہم صفیر مفصل حال کہتے ہوئے پس و پیش کرتا ہے کہ اس آفت اسیری میں نشیمن کے جلنے کی خبر کیا سناؤں؟) اس تمام مضمون پر فقط یہ جملہ دلالت کرتا ہے کہ مجھ سے کہتے نہ ڈر ہمدم۔

٤۔ علاوہ اس کثرت معانی کے اُس مضمون نے جو دوسرے مصرعے میں ہے تمام واقعے کو کیسا دردناک کر دیا ہے۔ یعنی جس گرفتارِ قفس پر ایک ایک تازہ آفت و بلائے آسمانی نازل ہوئی ہے، اس نے کیسا اپنے دل کو سمجھا کر مطمئن کر لیا ہے کہ باغ میں ہزاروں آشیانے ہیں، کیا میرے ہی نشیمن پر بجلی گری ہوگی؟

یہ حالت ایسی ہے کہ دیکھنے والوں کا اور سننے والوں کا دل کڑھتا ہے اور ترس آتا ہے اور یہ ترس آجانا وہی اثر ہے جو شعر نے پیدا کیا ہے۔ غرض کہ یہ شعر

ایک مثال ہے، دو بڑے جلیل الشان مسئلوں کی جو کہ آداب کاتب و شاعر میں اہم اصول ہیں۔ ایک مسئلہ تو یہ کہ ”خَیرُ الکَلامِ مَا قَلَّ وَدَلَّ“ اور دوسرا مسئلہ یہ کہ ”اَلشِّعرُ کَلامٌ یَنقَبِضُ بِهِ النَّفسُ وَیَنبَسِطُ“ [۱۴]

اس سلسلے کی دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ غالبؔ کہتے ہیں:

غالبؔ ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو
وہ سن کے بلا لیں یہ اجارہ نہیں کرتے

اس کی شرح میں طباطبائی لکھتے ہیں:

> شعر تو بہت صاف ہے، لیکن اس کے وجوہِ بلاغت بہت دقیق ہیں۔ بیچ والوں کا یہ کہنا (سنا دیں گے ہم ان کو) اس کے معنی محاورے کی رُو سے یہ ہیں کہ کسی نہ کسی طرح، کسی نہ کسی موقع پر ان کے مزاج کو دیکھ کر باتوں باتوں میں یا ہنسی ہنسی میں تیرا حال ان کے گوش گذار کر دیں گے، اتنا ذمہ ہم کرتے ہیں۔ یعنی صاف صاف کہنے کی جرأت نہیں رکھتے۔ غرض کہ یہ سب معانی اس لفظ سے مترشح ہیں، اس وجہ سے کہ اس کا موقع استعمال یہی ہے اور بہ التزام اس سے معشوق کا غرور اور تمکنت اور رعب و نازک مزاجی اور خود بینی و خود رائی بھی ظاہر ہوتی ہے۔
>
> فرض کرو اگر مصنف نے یوں کہا ہوتا کہ (کہہ دیں گے ہم اُن سے) تو اکثر ان معانی میں سے فوت ہو گئے ہوتے۔ اور یہ کہنا کہ (اجارہ نہیں کرتے) اس کے کہنے کا موقع جب ہی ہوتا ہے جب کوئی نہایت ہی مصر ہو اور کہے کہ جس طرح بنے میرے ان کے ملاپ کرا دو، نہیں تو تم سے شکایت رہے گی۔ غرض کہ اس فقرے نے عاشق کے اصرارِ بے تابانہ کی تصویر کھینچی ہے۔ ایک تو کلام کا کثیر المعنی ہی ہونا وجوہِ بلاغت میں سے بڑی وجہ ہے، پھر اس پر یہ ترقی کہ اُدھر معشوق کی تمکنت و ناز اِدھر عاشق کی بے تابی و اصرار کی دونوں تصویریں بھی اس شعر میں سے جھلکی دکھا رہی ہیں [۱۵]

مشرقی شعریات میں مناسبت الفاظ کی بھی خاص اہمیت ہے۔ طباطبائی نے درج ذیل شعر کی شرح میں اس پر اچھی روشنی ڈالی ہے:

وفا کیسی؟ کہاں کا عشق؟ جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیری سنگ آستاں کیوں ہو؟

یہ شعر رنگ وسنگ میں گوہر شاہوار ہے۔ ایک نکتہ یہ خیال کرنا چاہیے کہ یہاں مخاطب کے لیے دو لفظوں کی گنجائش وزن میں ہے۔ ایک تو (بے وفا) دوسرے (سنگ دل) اور بے وفا کا لفظ بھی مناسبت رکھتا ہے معنیً ولفظاً۔ اس سبب سے کہ اول شعر میں وفا کا لفظ گذر چکا ہے اور سنگ دل کا لفظ بھی معنیً وہی مناسبت رکھتا ہے اور لفظاً بھی ویسی ہی مناسبت ہے، اس سبب سے کہ آخرِ شعر میں سنگِ آستاں کا لفظ موجود ہے۔ لیکن مصنف نے لفظ بے وفا کو ترک کیا اور سنگ دل کو اختیار کیا۔ باعثِ رجحان کیا ہوا؟ باعثِ ترجیح یہاں نزدیکی ہے۔ اور لفظ بے وفا کو وفا سے بہت دوری تھی؟!

اہل بلاغت کے نزدیک انشا کو خبر پر ترجیح حاصل ہے۔ اسی طرح کنایہ تصریح پر فوقیت رکھتا ہے۔ ان دونوں اصولوں کی توضیح شعرِ ذیل کی شرح میں ملاحظہ ہو

کیا غم خوار نے رسوا، لگے آگ اس محبت کو
نہ لاوے تاب جو غم کی وہ میرا رازداں کیوں ہو؟

محبت سے غم خوار کی شفقت مراد ہے۔ اس شعر میں مصنف کی انشا پردازی دادطلب ہے، کیا جلد خبر سے انشا کی طرف تجاوز کیا ہے۔ (کیا غم خوار نے رسوا) بس اتنا ہی جملہ خبریہ ہے اور باقی شعر انشا ہے، یعنی (لگے آگ اس محبت کو) کوسنا ہے اور دوسرا مصرع سارا ملامت وسرزنش ہے۔

دوسرا امر وجوہِ بلاغت میں سے مضمون سے تعلق رکھتا ہے، یعنی اپنے غم دل کی حالت بہ کنایہ ظاہر کی ہے، جس کے سننے سے غم خوار ایسا بے تاب ومضطر ہوا کہ اس کے اضطراب سے رازِ عشق فاش ہوگیا کا

انشا وخبر کے حوالے سے شعرِ ذیل کی شرح بھی لائقِ توجہ ہے۔

مرگیا پھوڑ کے سر غالب وحشی ہے ہے
بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس

اوپر یہ بیان گذر چکا ہے کہ خبر سے زیادہ تر انشا میں لطف ہے، یعنی ”اَنْشاء اَوْقَعْ فِی الْقَلْبِ“ ہے۔ اسی سبب سے جوشِ عرشاق ہے، وہ خبر کو ہی انشا بنالیتا

ہے۔ اس شعر میں مصنف نے خبر کے پہلو کو ترک کر کے شعر کو نہایت بلیغ کر دیا، یعنی دوسرا مصرع اگر یوں ہوتا (بیٹھ کرتا تھا جو آ کر تری دیوار کے پاس) یا اس طرح سے ہوتا (ابھی بیٹھ تھا جو آ کر تری دیوار کے پاس) تو یہ دونوں صورتیں خبر کی تھیں۔ اور (ہے ہے بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس) جملہ انشائیہ ہے۔ اور (وہ) کا اشارہ اس مصرعے میں اور بھی ایک خوبی ہے جو اُن دونوں میں نہیں ہے [۱۸]

طباطبائی کی یہ شرح اس قسم کے نادر نکات و مباحث سے بھری ہوئی ہے۔ شعر ذیل کی شرح میں انھوں نے ایجاز، اطناب اور مساوات کے حوالے سے بھی بہت عمدہ گفتگو کی ہے:

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا
میں غریب اور تو غریب نواز

اس شعر میں (کچھ غضب نہ ہوا) کثیر المعنی ہے۔ اگر اس جملے کے بدلے یوں کہتے کہ (مہربانی کی) تو لفظ و معنی میں مساوات ہوتی ایجاز نہ ہوتا، اور اگر اس کے بدلے یوں کہتے کہ (مرا خیال کیا) تو مصرعے میں اطناب ہوتا، لطفِ ایجاز نہ ہوتا۔ یعنی اس مصرعے میں (مجھ کو پوچھا، مرا خیاں کیا) اطناب ہے۔ اور اس مصرعے میں (مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی) مساوات ہے۔ اور اس مصرعے میں (مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا) ایجاز ہے۔ اس سبب سے کہ یہ جملہ کہ (کچھ غضب نہ ہوا) معنیِ زائد پر دلالت کرتا ہے۔ اس جملے کے تو فقط یہی معنی ہیں کہ (کوئی بے جا بات نہیں ہوئی) لیکن معنی زائد اس سے یہ بھی سمجھ میں آتے ہیں کہ معشوق اس سے بات کرنا، امرِ بے جا سمجھے ہوئے تھا یا اپنے خلافِ شان جانتا تھا، اور اس کے علاوہ یہ معنی بھی پیدا ہوتے ہیں کہ اس کے دل میں معشوق کی بے اعتنائی و تغافل کے شکوے بھرے ہوئے ہیں۔ مگر اس کے ذرا بات کر لینے سے اس کو اب امید التفات پیدا ہو گئی ہے۔ اور اُن شکووں کو اس خیال سے ظاہر نہیں کرتا کہ کہیں خفا نہ ہو جائے۔ اس آخری معنی پر فقط غضب نے دلالت کی کہ اس لفظ سے بوئے شکایت آتی ہے اور اس کے دل کے پُر شکوہ ہونے کا حال کھلتا ہے۔

بہ خلاف اس کے اگر یوں کہتے کہ (مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی) تو یہ جتنے معنی

زائد بیان ہوئے، ان میں سے کچھ بھی نہیں ظاہر ہوتے۔ فقط (مہربانی کی) میں جو معنی ہیں وہ البتہ نئے ہیں، جیسے کہ وہ لفظ نئے ہیں۔

اور اگر یوں کہا ہوتا کہ (مجھ کو پوچھا مراخیل کیا) تو نہ تو کچھ معنی زائد ظاہر تھے نہ کوئی اور نئے معنی بڑھ گئے تھے۔ یعنی (مراخیل کیا) کے وہی معنی ہیں جو (مجھ کو پوچھا) کے معنی ہیں یہ دونوں جملے قریب المعنی ہیں۔ غرض کہ (مراخیل کیا) میں لفظ نئے ہیں اور معنی نئے نہیں۔ اس کے علاوہ ان دونوں مصرعوں میں شرط وجزا مل کر ایک ہی جملہ ہوتا ہے اور اس مصرعے میں دو جملے ہیں، اس سے ظاہر ہوا کہ اس مصرعے میں کثیر اللفظ وقلیل المعنی ہونے کے سبب اطناب ہے اور مصنف کے مصرعے میں قلیل اللفظ اور کثیر المعنی ہونے کے سبب ایجاز ہے اور جو مصرع باقی رہا اس میں لفظ ومعنی میں مساوات ہے [۱۹]

اس سلسلۂ گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تشبیہ کی خوبی وعمدگی سے متعلق بھی طبطبائی کی ایک عبارت نقل کردی جائے۔ غالبؔ کا شعر ہے:

اچھا ہے سرانگشت حنائی کا تصور   دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

اس کی شرح میں لکھتے ہیں:

> سرانگشت کا مہندی سے رل ہو کر لہو کی ایک بوند ہو جانا کیا اچھی تشبیہ ہے۔ دیکھو تشبیہ سے مشبہ کی تزئین وتحسین اکثر مقصود ہوتی ہے۔ یہ غرض یہاں کیسی حاصل ہوئی کہ سرانگشت کی خوب صورتی آنکھ سے دکھا دی۔ دوسری خوبی اس تشبیہ میں یہ ہے کہ جس انگلی کی پور لہو کی بوند برابر ہو، وہ انگلی کس قدر نازک ہوگی اور کنایہ ہمیشہ تصریح سے بلیغ ہوتا ہے۔ پھر یہ حسن کہ وجہ شبہ یہاں مرکب بھی ہے۔ یعنی بوند کی سرخی اور بوند کی شکل ان دونوں سے مل کر وجہ شبہ کو ترکیب حاصل ہوئی ہے اور ترکیب سے تشبیہ زیادہ بدیع ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اداتِ تشبیہ کے حذف وترک سے تشبیہ کی قوت بڑھ جاتی ہے۔ مصنف نے بھی حذف ہی کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ نئی تشبیہ ہے، کسی نے نظم نہیں کی۔ پھر یہ شانِ مشاقی دیکھیے کہ نئی چیز پا کر اس

پر اکتفا نہ کی۔ اسی تشبیہ میں سے ایک بات یہ نکالی کہ دل میں ایک بوند تو لہو کی دکھائی دی۔ پھر یہ تصور کجا لہو کی بوند؟ دونوں میں کیسا بونِ بعید ہے۔ اور یہاں طرفین سے تشبیہ میں حسن اور غرابت زیادہ ہو جاتی ہے۔ (تو) کی لفظ نے مقامِ کلام کو کیسا ظاہر کیا ہے۔ یعنی یہ شعر اس شخص کی زبانی ہے جس کا لہو سب خشک ہو چکا ہے اور وہ اپنے دل کو ایک خیالی چیز سے تشبیہ دے رہا ہے۔

ترکیب وجہِ شبہ کے متعلق یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ جس طرح بوند کے معنی میں ٹپک پڑنا داخل ہے، یہی حال تصور کا خیال سے اتر جانے میں ہے، گو طرفین تشبیہ متحرک نہیں ہیں۔ غرض کہ یہ نہایت غریب و بدیع و تازہ تشبیہ ہے [۲۰]

طباطبائی کی یہ شرح اس قسم کے نادر نکات و مباحث سے بھری پڑی ہے، جب کہ دوسرے شارحینِ غالب نے ان امور سے تعرض نہیں کیا ہے۔

اس شرح کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ مشرقی شعریات کے وہ اصول و نکات جو ہند ایرانی شعری روایات سے ماخوذ ہیں یا جو انیسویں صدی کے اواخر میں لکھنوی اساتذۂ سخن کے درمیان مروج تھے یا جو خود طباطبائی کی ایجاد ہیں ان پر بھی اس شرح سے روشنی پڑتی ہے۔ آئندہ صفحات میں اس کا ایک خاکہ پیش کیا جاتا ہے:

- معنی شاہدِ کلام کی جان ہے اور محاورہ اس کا جسمِ نازنین ہے اور گہنا اس کا بیان و بدیع ہے۔ (غزل ۱۲۸/شعر ۲)
- مضمونِ عالی وجہِ خوبیِ شعر ہے۔ (غزل ۲۲۰/ش ۱)
- معانی میں نازک تفصیل ہمیشہ لطف دیتی ہے۔ (غ ۱۸۴/ش ۱)
- ندرتِ مضمون اور محاکات لطفِ شعر کے اسباب میں ہے۔ (غ ۱۸۰/ش ۲)
- حسنِ بندش اور بے تکلفی ادا تکلفِ معانی کو بڑھا دیتی ہے۔ (غ ۱۷۹/ش ۵)
- محاورے کا حسن اور بندش کی ادا مضمونِ مبتذل کو تازہ کر دیتی ہے۔ (غ ۱۷۵/ش ۲)
- بندش کے حسن اور زبان کے مزے کے آگے اساتذہ ضعفِ معنی کو بھی گوارا کر

لیتے ہیں۔ (غ ۱۶۱/ش ۱)

- دونوں مصرعوں کی بندش میں ترکیب کا تشابہ حسن پیدا کرتا ہے۔ (غ ۲۰۳/ ش ۷-۸)
- ترکیب کے تشابہ اور الفاظ کے تقابل سے حسن پیدا ہوتا ہے۔ (غ ۲۰۶، ش ۴)
- کلام میں کئی پہلو ہونا کوئی خوبی نہیں بلکہ سست و ناروا ہے۔ ہاں معانی کا بہت ہونا بڑی خوبی ہے اور ان دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے۔ (غ ۲۱۶/ش ۸)
- خوبی کثرتِ معنی سے پیدا ہوتی ہے نہ احتمالاتِ کثیر سے۔ (غ ۹۶/ش ۵)
- شعر میں بیتی ہوئی زیادہ مزہ دیتی ہے۔ (غ ۱۷۹/ش ۴)
- گل و بلبل اور شمع و پروانہ کا ذکر شعر میں جبھی تک حسن دیتا ہے، جب کوئی تمثیل کا پہلو اس میں صاف نکلے۔ (غ ۲۰۰/ش ۳)
- بتوں کا ذکر اسی شعر میں اچھا معلوم ہوتا ہے، جہاں حسینوں سے استعارہ ہو، نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ (غ ۲۳۲/ش ۶)
- تشبیہ مبتذل میں زیادتی معنی سے بلاغت بڑھ جاتی ہے۔ (غ ۱۱۱/ش ۳)
- جس تشبیہ میں معنیِ صیرورت ہوں جو وجہ شبہ کے گھٹانے یا بڑھانے سے پیدا ہو گئے ہوں، وہ تشبیہ نہایت لذیذ ہوتی ہے اور سننے والے کے ذہن میں استعجاب کا اثر پیدا کرتی ہے۔ (غ ۱۵۹/ش ۷)
- مبالغے میں افراط کہ مضمونِ غیر عادی و محال پیدا ہو جائے بہ اتفاقِ ائمۂ فن عیب قبیح ہے۔ (غ ۱۹۶/ش ۲)
- مبالغہ جبھی تک حسن رکھتا ہے، جب تک واقعیت و امکان اس میں پایا جائے۔ (غ ۱۹۳/ش ۲)
- جہاں مبالغہ کرنے کے بعد کوئی نقشہ کھنچ جاتا ہے، وہ مبالغہ زیادہ تر لطیف ہوتا ہے۔ خصوصاً جہاں وہ نقشہ بھی معمولی نہ ہو، بلکہ نادر و بدیع شکل پیدا ہو۔ (غ ۱۹۶/ش ۲)

- جہاں محض ضلع بولنے کے لیے محاورے میں تصرف کرتے ہیں، وہاں ضلع برا معلوم ہوتا ہے اور جب محاورہ پورا اترے تو یہی ضلع بولنا حسن دیتا ہے۔ (غ ۱۳۲/ش ۱)
- شعر میں یہ کہنا کہ ایسا ہو ویسا ہو، شعر کو ست کر دیتا ہے۔ (غ ۱۵۰/ش ۲)
- ایک ہی مطلب کو جب بار بار کہو تو اس میں افراط و تفریط پیدا ہو جاتی ہے۔ (غ ۷۱/ش ۴)
- جس شعر سے کوئی شوخی معشوق کی نکلے، وہی شعر غزل کا اچھا شعر ہوتا ہے۔ (غ ۹۸/ش ۳)
- غزل میں اخلاقی مضامین قافیے کی مجبوری سے کہے جاتے ہیں۔ (غ ۲۱۰/ش ۴)

معانی و بیان و بدیع کے اصولوں کی طرح مذکورہ بالا اصولوں کو بھی طباطبائی نے اپنی شرح میں برت کر دکھلایا ہے اور ان کی روشنی میں غالب کی تحسین کی ہے یا ان پر گرفت کی ہے۔ ضروری نہیں کہ ہم ہر جگہ طباطبائی سے اتفاق کریں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس انداز نظر اور طریق کار کی بنا پر یہ شرح دوسری شرحوں سے ممتاز ہو گئی ہے۔ یہ ہم پر بحث و نظر کا دروازہ کھولتی ہے اور ہمارے اندر سخن فہمی کا ذوق پیدا کرتی ہے۔

طب طبائی کے کچھ لسانی مختارات بھی ہیں۔ ان میں بیشتر اواخر انیسویں صدی کے لکھنوی شعرا کے درمیان مقبول و مروج تھے اور بعض وہ ہیں جن کا سرچشمہ طباطبائی کا اپنا مذاقِ سخن اور افتادِ طبع ہے۔ ذیل میں اس کا بھی ایک خاکہ ملاحظہ ہو :

- عربی فارسی لفظوں میں محاورۂ عام کا تتبع خطا ہے۔ (غ ۲۰۴/ش ۵)
- ہندی لفظوں کی ترکیب فارسی الفاظ کے ساتھ درست نہیں۔ (غ ۰۹/ش ۶)
- (اگر) درست ہے اور (گر) اہل لکھنؤ کے درمیان متروک ہے۔ (غ ۱۲۹/ش ۱۰)
- (غلطی) کا لفظ ہندی ہے۔ فارسی ترکیب میں اس کو لانا اور فارسی کی جمع بنانا

اور فارسی اضافت اس کو دینا صحیح نہیں۔ (غ۱۰۹/ش۶)

- ترکیب اردو میں فارسی مصدر کا استعمال سب نے مکروہ سمجھا ہے۔ (غ ۱۹۳ ش۳)
- اردو میں اضافت ثقل رکھتی ہے۔ (غ۱۹۵/ش۴)
- تین اضافتوں سے زیادہ ہونا عیب میں داخل ہے۔ (غ۱۹۵/ش۴)
- عربی مصدر کو بہ معنی مفعول استعمال کرنے سے احتراز کرنا چاہیے۔ مثلاً مطلب حصول ہوا۔ راز افشا ہوا۔ وغیرہ۔ (   )
- محاورے میں قیاسِ نحوی کو کوئی دخل نہیں۔ (غ۱۱۷/ش۴)
- (کیونکر) کے مقام پر (کیونکے) اب ترک ہو گیا ہے۔ (غ۱۱۷/ش۱۰)
- فارسی عربی کے جتنے لفظ ذو وجہین ہیں، ان میں محاورۂ اردو کا اتباع کرنا ضرور ہے۔ مثلاً پیہم اور پے ہم۔ (غ۱۲۴/ش۱)
- ترکیب فارسی میں نحو فارسی کا اتباع ضرور ہے۔ (غ۱۳۹/ش۶)
- (کشور ہندوستان) میں جس طرح کا اعلان نون ہے یہ لکھنؤ کے غزل گویوں میں ناسخ کے وقت سے متروک ہے۔ (غ۱۳۹/ش۶)
- عربی لفظ میں عجم کا تصرف نامقبول ہے۔ (غ۲۰۴/ش۵)
- فارسی کا واوِ عطف اردو میں جبھی لاتے ہیں، جب مفرد کا مفرد پر عطف ہو اور دونوں لفظ فارسی ہوں۔ جیسے دل و دیدہ۔ ورنہ فارسی کا واوِ عطف لانا درست نہیں۔ جیسے دل و آنکھ۔ (غ۲۲۹/ش۴)
- دو ہندی جملوں کے درمیان فارسی حرف عطف کے لانے سے لکھنؤ کے شعرا احتراز کرتے ہیں۔ مثلاً دل مدعی و دیدہ بنا مدعا علیہ۔ (غ۲۲۹/ش۴)
- لکھنؤ کے شعرا فارسی لفظ کے آخر سے حرف علت کا گر جانا جائز نہیں سمجھتے۔ مثلاً خاموشی کی (ی)۔ ناسخ کے زمانے سے یہ امر متروک ہے۔ (غ ۱۳۲ ش۹)
- (کسی سے طرف ہونا) اب متروک ہے۔ (غ ۳۴ /ش۳)

ان لسانی مباحث میں بھی رد و قبول کی جگہ گنجائش موجود ہے۔ لیکن یہ بہر حال اس شرح کا امتیاز ہے کہ اس میں کلام غالب کے لیے انھیں محک و معیار کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اواخر انیسویں صدی کے لکھنوی لسانی مذاق کی ان سے نمائندگی ہوتی ہے۔

اس شرح کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ طباطبائی نے اس میں مختلف مباحثوں سے اردو صرف و نحو کے قواعد پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس سے ان کے نکتہ رس ذہن اور جدت پسند طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں

(الف)

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد

چھٹنا اور چھوٹنا ایک ہی معنی پر ہے۔ الف تعدیہ بڑھانے کے بعد ٹ کا ڑ کر دینا فصیح ہے۔ یعنی چھڑانا فصیح ہے اور چھٹانا غیر فصیح ہے۔ اور چھوڑنا اور چھڑانا دونوں متعدی ہیں چھوٹنا سے۔ چھوڑنا متعدی بہ یک مفعول ہے جیسے پھوٹنا سے پھوڑنا اور ٹوٹنا سے توڑنا، اور چھڑانا متعدی بہ دو مفعول ہے۔ بعض متتبعین زبان دہلی کے کلام میں چھٹوانا دیکھنے میں آیا ہے۔ اہل لکھنؤ اس طرح نہیں کرتے [۲۱]

(ب) اسی غزل سے ایک دوسری مثال دیکھیں :

منصب شیفتگی کے کوئی قابل نہ رہا
ہوئی معزولیِ انداز و ادا میرے بعد

(کے) اس شعر میں اضافت کے لیے نہیں ہے، ورنہ (کا) ہوتا، جیسے کہتے ہیں کوئی اس منصب کا مستحق نہ رہا۔ بلکہ یہ (کے) ویسا ہی ہے جیسا میر انیس مرحوم کے اس مصرعے میں :

ع سرمہ دیا آنکھوں میں کبھی نور نظر کے

اس مصرعے پر لوگوں کو شبہہ ہوا تھا کہ میر صاحب نے غلطی کی، یعنی (کی) کہنا چاہیے تھا۔ اسی طرح کہتے ہیں ان کے مہندی لگا دی۔ جو لوگ نحوی مذاق رکھتے ہیں وہ اس بات کو سمجھیں گے کہ ایسے مقام پر (کے) حرف تعدیہ ہے۔ اور

اسی بنا پر میں برقؔ کے اس مصرعے کو غلط نہیں سمجھتا جو مرثیے میں انھوں نے کہا تھا اور اعتراض ہوا تھا :

ع   داڑھی میں لال بال تھے اس بدنہاد کے

اور اسی دلیل سے انیسؔ کا مصرع بھی صحیح ہے اور میرؔ کا یہ مصرع بھی

ع   آنکھوں میں ہیں حقیر جس تس کے

غلط نہیں ہے۔ اور آتشؔ کا یہ شعر بھی صحیح ہے ۔

معرفت میں اس خدائے پاک کے   اڑتے ہیں ہوش و حواس ادراک کے[۲۲]

(ج)   اسی طرح کی یہ مثال بھی قابلِ توجہ ہے ۔

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں   حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

ایک عجیب نحوی طلسم زبانِ اردو میں یہ ہے کہ مصنف نے جہاں پر (کی) کو صرف کیا ہے، یہاں محاورے میں (کے) بھی کہتے ہیں۔ مگر قیاس یہی چاہتا ہے کہ (کی) کہیں۔ اسی طرح سے لفظ (طرف) جب اپنے مضاف الیہ پر مقدم ہو تو (کی) کہنا صحیح نہ ہوگا۔ مثلاً :

ع   پھینکی کمندِ آہ طرف آسمان کے

اس مصرعے میں (کی) کہنا خلافِ محاورہ ہے۔ اور پھر لفظ (طرف) مؤنث ہے۔ اگر اس لفظ کو مؤخر کر دو تو کہیں گے آسمان کی طرف اور اگر مقدم کر دو تو کہیں گے طرف آسمان کے۔ غرض کہ ایک لفظ جب مقدم ہو تو مذکر ہو جائے، مؤخر ہو تو مؤنث ہو جائے۔ اسی کی نظیر نذر کرنا بھی ہے۔ [۲۳]

(د)   ایک جگہ اردو میں جمع بنانے کے قاعدے پر مفصل اظہارِ خیال کرتے ہوئے رقم طراز ہیں

سادہ پُرکار ہیں خوباں غالبؔ   ہم سے پیمانِ وفا باندھتے ہیں

۔۔۔ اردوے معتبر ۔۔۔ میں جمع بنانے کا یہ ضابطہ ہے کہ اگر لفظ حروفِ معنویہ میں سے کسی حرف کے ساتھ متصل ہے تو واو اور نون کے ساتھ جمع کریں گے۔ اور حروفِ معنویہ سات ہیں : نے - کو - میں - پر - تک - سے - کا۔ جیسے

مردوں نے عورتوں نے۔

اور اگر منادی ہے تو فقط واو سے جمع بنائیں گے۔ جیسے یارو۔ لوگو۔

اور اگر لفظ ندا سے اور حروف معنویہ سے مجرد ہے تو یا مذکر ہے یا مؤنث۔ اگر مذکر ہے اور اس کے آخر میں ہائے مختفی یا الف تذکیر ہے تو فقط امالہ کر کے جمع بناتے ہیں۔ جیسے حوصلا اور حوصلے۔ لڑکا اور لڑکے۔ اور اگر یہ دونوں حرف آخر میں نہیں ہیں تو مفرد و جمع میں مذکر سے کچھ امتیاز نہیں کرتے۔ جیسے ایک مرد آیا۔ کئی مرد آئے۔

اور اگر لفظ مؤنث ہے اور آخر میں اس کے کوئی حرف علت یا ہائے مختفی نہیں ہے تو ی۔ ن سے جمع بناتے ہیں۔ جیسے راہیں۔ آنکھیں۔ اور اگر آخر میں الف تصغیر ہے تو فقط نون سے جمع بنتی ہے۔ جیسے لٹیاں۔ بڑھیاں۔ اور اگر آخر میں ہائے مختفی یا الف اصلی یا واو ہے تو ہمزہ۔ ی۔ ن بڑھا کر جمع بنائیں گے۔ جیسے خطائیں۔ ہوائیں۔ گھٹائیں۔ آرزوئیں۔ آبروئیں۔ اور اگر آخر میں ی ہے تو اس صورت میں ابتۃً الف۔ ن کے ساتھ جمع کرتے ہیں۔ جیسے لڑکیاں۔ بجلیاں [۴۴]

(ہ) اسی طرح ایک جگہ فارسی و عربی الفاظ کی تذکیر و تانیث کا ضابطہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ضابطہ یہ ہے کہ فارسی یا عربی کا جو لفظ اردو میں بولا نہ جاتا ہو، اول اس کے معنی پر نظر کرتے ہیں، اگر معنی میں تانیث ہے تو بہ تانیث، اگر تذکیر ہے تو بہ تذکیر اس لفظ کو استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے اس کے ہم وزن اسما جو اردو میں بولے جاتے ہیں، اگر وہ سب مؤنث ہیں تو اس لفظ کو بھی مؤنث سمجھتے ہیں۔ اگر اس وزن کے سب اسما مذکر ہیں تو اس لفظ کو بھی بہ تذکیر بولتے ہیں۔ اسی بنا پر لفظ ابرو کہ محاورۂ اردو میں داخل نہیں ہے، شعرا اکثر مذکر باندھا کرتے ہیں۔ اس لیے کہ آنسو اور بازو اور چاقو جس میں ایسا واو معروف ہے سب مذکر ہیں۔ لیکن ابرو کے معنی کا جب خیال کیجیے تو بھوں مؤنث لفظ ہے۔ اس خیال سے مؤنث بھی باندھ جاتے ہیں [۴۵]

طباطبائی نے نحو اردو کے یہ قواعد کسی کتاب سے نقل نہیں کیے ہیں۔ بلکہ الفاظ و کلمات اور ان کے استعمالات و تصریفات میں غور کر کے برآمد کیے ہیں، اس لیے انھیں نوادرات طباطبائی

میں شمار کرنا چاہیے، جو اس شرح کے ذریعے محفوظ ہو گئے ہیں۔

طباطبائی معانی و بیان و بدیع کے علاوہ عروض، قافیہ، تصوف، منطق، فلسفہ و لغت میں بھی دستگاہ رکھتے تھے۔ شرحِ کلامِ غالب کے دوران انھوں نے ان تمام علوم و فنون سے استفادہ کیا ہے اور موقع بہ موقع ان سب کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ آئندہ صفحات میں اس کی بھی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں :

(الف) شعرِ ذیل سے متعلق علم عروض کی رُو سے گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے　　　　پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے

. . (سی) کی ی جس جگہ واقع ہوئی ہے، یہ مقام حرف متحرک کا ہے، یعنی مفعول، مفاعلن، فعولن میں مفاعلن کے میم کی جگہ ی واقع ہوئی ہے اور ی ساکن ہے، تو گویا مفاعلن کے میم کو مصنف نے ساکن کر لیا ہے۔ یعنی مفعول، مفاعلن کے بدلے مفعولم، فاعلن اب ہو گیا ہے، جسے مفعولن، فاعلن سمجھنا چاہیے۔ یہ زحاف گو اردو و فارسی میں نامانوس معلوم ہوتا ہے، مگر سب لایا کرتے ہیں۔ نسیم لکھنوی کی مثنوی اسی وزن میں ہے اور جا بہ جا اس زحاف کو لائے ہیں :

تھا اک کحلِ پیرِ دیریں　　　　عیسٰی کی تھیں جس نے آنکھیں دیکھیں[۳]

(ب) اب قافیے کی ایک بحث ملاحظہ ہو۔ درج ذیل شعر کے بارے میں رقم طراز ہیں :

آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب ہے　　　　نقشِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے

.... دوسری بحث اس شعر میں قافیے کے اعتبار سے ہے، یعنی اس مصرعے میں

ع　نقشِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے

ضرور ہے کہ دال کو زیر دیں اور (جادے سے) کہیں۔ اس لیے کہ (سے - میں - پر - تک - کو - نے - کا) یہ سات حروف معنویہ زبانِ اردو میں ایسے ہیں کہ جس لفظ میں ہائے مختفی ہو، اسے زیر دیتے ہیں۔ غرض اس مصرعے میں تو جادہ کی دال کو زیر ہے اور اس کے بعد کا جو شعر ہے، اس میں کہتے ہیں :

ع　شیشے میں نبضِ پری پنہاں ہے موجِ بادہ سے

یہاں بادہ اضافتِ فارسی کی ترکیب میں واقع ہے اور موج کا مضاف الیہ ہے۔ اب اس پر ترکیبِ اردو کا اعراب یعنی سے کے سبب سے زیر نہیں آ سکتا۔ غرض کہ جادہ کی دال کو زیر ہے اور بادہ کی دال کو زبر ہے اور قافیے تہ وبالا ہیں ۲۷

(ج) بعض اشعار کی شرح صوفیانہ انداز سے کی ہے۔ دو مثالیں ملاحظہ ہوں :

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز — پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

نقاب استعارہ ہے حجابِ قدس سے، اور آئینہ اس میں علم ما یکون وما کان ہے۔ اور آرائشِ جمال سے فارغ نہ ہونا تفسیر کل یوم ھو فی شان ہے ۲۸

تھی وطن میں شان کیا غالبؔ کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشتِ خس کہ گلخن میں نہیں

اس شعر میں مذاقِ تصوف ہے، یعنی جس طرح ہر شے آگ میں گر کر آگ ہو جاتی ہے، اسی طرح عارف کو شاہدِ حقیقی کے ساتھ اتحاد حاصل ہو جاتا ہے۔ اور نہیں تو ایک مشتِ خس ہے جس کا وطن عدم اور غربتِ امکان ہے۔ اور امکان پر جس طرح عدم سابق ہے، اسی طرح اسے عدم لاحق بھی ہے کہ امکان وجود بین العدمین کا نام ہے۔ جو ممکن عدم سے آیا ہے وہ عدم میں چلا بھی جائے گا۔ بس حیاتِ ابدی اس میں ہے کہ واجب الوجود سے ملحق ہو جائے اور فنا فی الذات ہو کر ترانۂ انا و لا غیری بلند کرے۔ ۲۹

(د) درج ذیل شعر کی شرح اہلِ منطق کے طرز پر کی ہے :

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم — ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

ہم موحد ہیں یعنی وحدتِ مبدأ کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں۔ اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول وعرض وغیرہ، اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہیولیٰ اور صورت، اور نہ اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس وفصل۔ غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعے حاصل ہے جیسے کہیں کہ اس کا شریک نہیں ہے، وہ جسم نہیں ہے، وہ متحیز نہیں ہے، وہ مرئی نہیں ہے، وہ عاجز نہیں ہے، وہ جاہل

نہیں ہے، وہ حادث نہیں ہے، وہ علتِ موجبہ نہیں ہے۔ یہی سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل و محو ہو جاتی ہیں، عین اجزائے توحید ہیں۔ [۳۰]

(۵) اب کچھ لغوی تحقیقات ملاحظہ ہوں :

تھیں بنات النعش گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں

بنات کے لفظ سے یہ دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ عرب ان کو لڑکیاں سمجھتے ہیں، بلکہ بات یہ ہے کہ جنازہ اٹھانے والے کو عرب ابن النعش کہتے ہیں اور ابن النعش کی جمع بنات النعش ان کے محاورے میں ہے۔ جس طرح اس آوی اور ابن العرس جب جمع کریں گے بنات آوی اور بنات العرس کہیں گے۔ اسی طرح بیر بہٹی کو مثلاً ابن المطر کہیں گے اور اس کی جمع بنات المطر بنائیں گے۔ [۳۱]

عشرتِ صحبتِ خوباں ہی غنیمت سمجھو   نہ ہوئی غالبؔ اگر عمرِ طبیعی نہ سہی

گو عشرت و صحبت کے ایک ہی معنی ہیں۔ لیکن فارسی والوں نے عشرت کو خوشی و نشاط کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس سبب سے یہ اضافت صحیح ہو جائے گی۔ طبیعی کو طبیعت سے اسم منسوب بنالیا ہے۔ لیکن قاعدہ یہ ہے کہ فَعِیلَۃٌ کے وزن پر جو لفظ ہو اس کا اسم منسوب فَعَلِیْ ہوتا ہے جیسے ضیفہ سے حنفی۔ مگر فارسی گو توالیِ حرکات کو ثقیل سمجھ کر (ب) کو ساکن کر دیتے ہیں۔ غرض کہ طبیعی کو بعض شعرائے لکھنؤ صحیح نہیں سمجھتے۔ اس وجہ سے کہ نہ تو یہ مضاعف ہے جیسے حقیقی، نہ اجوف جیسے طویلی، پھر کیوں (ی) کو نہ گرائیں۔ [۳۲]

یا لگا کر خضر نے شاخِ نبات   مدتوں تک دیا ہے آبِ حیات

خضر کا نام دو طرح سے نظم میں ہے۔ بہ سکونِ ضاد اور بہ کسرِ ضاد خجل و جشن کے وزن پر۔ مصنف نے یہاں خِضَر باندھا ہے اور اسے دیکھ کر ان کے متبعین نے دھوکا کھایا۔ وہ سمجھے استاد نے خِضَر باندھ دیا اور اس شعر کو سند قرار دے کر نظر و شر کے قافیے میں خِضَر باندھنے لگے۔ یہ غلط ہے اور متبعین کی خطا ہے۔ [۳۳]

رہروِ راہِ خلد کا توشہ   طوبیٰ وسدرہ کا جگر گوشہ

> موسیٰ وعیسیٰ وطوبیٰ ودنیٰ وعقبیٰ وہیولیٰ ولیلیٰ کو امالہ کر کے قدما نے لف کو (ی) کر دیا ہے اور دونوں طرح نظم کیا ہے۔ یہ دیکھ کر متاخرین اہل فارس نے جو عربی سے بیگانہ تھے، غضب کا دھوکا کھایا ہے۔ جن الفاظِ عربی میں اصل (ی) ہے اس کو بھی لف مقصورہ سمجھے اور دونوں طرح نظم کرنے لگے۔ مثلاً تجلی وتسلی وتماشی وتحاشی کو تسلا وتجلا وتماشا بے تحاشا کہنے لگے۔ ۴۴

مذکورہ بالا تفصیلات کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جامعیت اور تبحر وکمال کی جو شان طباطبائی میں نظر آتی ہے، وہ غالبؔ کے کسی دوسرے شارح میں موجود نہیں۔ اس لیے ان کی شرح بھی دیگر شرحوں کے درمیان ممتاز ہے۔

طباطبائی کی جامعیت اور فضل وکمال کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ جب وہ شرح کے لیے غالبؔ کا کوئی شعر اٹھاتے ہیں تو ایک استادِ فن کی طرح مختلف زاویوں سے اس پر غور وخوض کرتے ہیں۔ اب اگر صرف ونحو یا روزمرہ ومحاورہ یا معانی وبیان یا عروض وقافیہ یا مختاراتِ اہل لکھنؤ وغیرہ کسی لحاظ سے اس میں انھیں کوئی سقم نظر آتا ہے تو وہ بے محابا اپنی رائے کا اظہار کر دیتے ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کے طرزِ کلام کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ طباطبائی ایک کہنہ مشق استاد ہیں اور غالبؔ ایک تازہ واردِ بساطِ سخن۔ بہ طورِ مثال چند بیانات ملاحظہ ہوں:

- ردیف محاورے سے گری ہوئی ہے۔

  (کیوں ہے گردِ رہِ جولانِ صبا ہو جانا)

- دوسرے مصرعے کی بندش میں گنجلک بہت ہو گئی ہے۔

  (کہ پشتِ چشم سے جس کے نہ ہووے مہر عنواں پر)

- جگر تسلی نہ ہوا خلافِ محاورہ ہے۔

  (جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا)

- شعلے کی طرف خطاب کرنا بے لطفی سے خالی نہیں۔

  (ترے لرزنے سے ظاہر ہے ناتوانیِ شمع)

- اس مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع تو ہو سکتا ہے۔

(جادۂ رہ خور کو وقتِ شام ہے تارِ شعاع)

- اردو میں خالی تماشا کہہ دینا محاورہ نہیں ہے۔

(تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری)

- سخت فارسی کا محاورہ ہے نہ کہ اردو کا۔

(زمانہ سخت کم آزار ہے بہ جانِ اسدؔ)

- ہم ہی اور تم ہی کی جگہ ہمیں اور تمھیں محاورہ ہے۔

(ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن)

- اس شعر میں نہایت تعقید ہے۔

(یہ نیش ہو رگِ جاں میں فرو تو کیونکر ہو)

- آرزوخرامی کی ترکیب باعثِ عبرت ہے۔

(حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی)

- ہوجیو خود ہی واہیات ہے۔ مصنف مرحوم نے اس پر اور طرّہ کیا کہ تخفیف کر کے ہوجو بنالیا۔

(بے خودی بسترِ تمہیدِ فراغت ہوجو)

- اس شعر میں دیکھا قافیۂ شائگاں ہے۔ اسے مفت کا قافیہ کہتے ہیں اور سست سمجھتے ہیں۔

(اثر فریادِ دل ہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے)

- بازار اس شعر میں بہت ٹھنڈا لفظ ہے۔

(گرم بازارِ فوجداری ہے)

- سب تشبیہیں لطیف ہیں، لیکن حاصلِ شعر کا دیکھو تو کچھ بھی نہیں۔

(جو نہ نقدِ داغِ دل کی کرے شعلہ پاسبانی)

- دو نونِ متعاقب عیبِ تنافر رکھتی ہیں اور دو دالیں بھی جمع ہو گئی ہیں۔

(جو نہ نقدِ داغِ دل کی کرے شعلہ پاسبانی)

- لفظ سراسر برائے بیت ہے۔

(خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گل چیں ہے)

- پہلے مصرعے میں تعقید ہے اور دوسرے میں تنافر اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی خوب نہیں اور مضمون بھی کچھ نہیں۔

(جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے)

- لفظ نیلی فام اس شعر میں محض برائے بیت ہے۔

(ہتھکنڈے ہیں چرخِ نیلی فام کے)

- مطلب بہ مشکل ان الفاظ سے نکلتا ہے۔

(یہ بھی حلقے ہیں تمھارے دام کے)

- ناخن سے جگر کھودنا محاورے سے گرا ہوا ہے۔

(پھر جگر کھودنے لگا ناخن)

- یہ محض ادعائے شاعرانہ ہے جس کے لیے تعلیل کی ضرورت ہے۔

(خاک میں عشاق کی غبار نہیں ہے)

- گفتار میں آنا بات چیت کرنے کے معنی پر اردو کا محاورہ نہیں ہے، ترجمہ ہے۔

(جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے)

- اے وہ کا لفظ اس میں بہت رکیک ہے۔ اہل زبان ہی اس کو سمجھیں گے۔

(اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی)

- کرنا اس سرے پر اور گلہ اس سرے پر ثقل سے خالی نہیں۔

(کرنے گئے تھے اس سے تغافل کا ہم گلہ)

- توالیِ اضافات و رکیک تکلفات اس شعر میں بھرے ہوئے ہیں۔ شوخیِ دنداں نہایت مکروہ لفظ ہے۔

(عرضِ نازِ شوخیِ دنداں برائے خندہ ہے)

- یہ مضمون سراسر غیر واقعی ہے اور امورِ عادیہ میں سے نہیں ہے۔ اس سبب سے بے مزہ ہے۔

(چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن)

- اس قدر تصنع اور مضمون کچھ نہیں۔

(موے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے)

- لفظ پرسش ہاے پنہانی سے مصنف کا مطلب جو ہے، وہ نہیں نکلتا۔

(جانتا ہے محوِ پرسش ہاے پنہانی مجھے)

- اس شعر میں مجھے کا لفظ مجھ کو کے معنی پر ہے۔ اور مصنف نے مطوب کی جگہ پر مطلب باندھا ہے۔ غرض کہ ردیف ربط نہیں کھاتی۔ یوں ہونا چاہیے تھا: آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مرا

(آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے)

- لفظ طرب انشا میں دونوں لفظ عربی ہیں اور ترکیب فارسی ہے۔ عجب نہیں کہ انھوں نے طرب افزاے التفات کہا ہو۔

(افسردگی نہیں طرب انشاے التفات)

اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ ان اعتراضات کا باعث ومنشا طباطبائی کا وفورِ علم اور دقتِ نظر ہے، نہ کہ غالبؔ کی تنقیص ومخالفت۔ کیونکہ اسی شرح میں انھوں نے ایک جگہ میرؔ وسوداؔ پر بھی اعتراضات کی بوچھار کر دی ہے۔ البتہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے بہت سے اعتراضات خود پسندی اور احساسِ ہمہ دانی کے زعم میں بھی کر دیے ہیں۔ اس باب میں ان کا سب سے کمزور پہلو یہ ہے کہ انھوں نے عہدِ غالبؔ اور محاورۂ دہلی کو محک ومعیار بنانے کے بجاے اواخر انیسویں صدی کے مختاراتِ اہلِ لکھنؤ اور خود اپنے ذوقِ سخن کو قولِ فیصل کا درجہ دے دیا ہے۔ تاہم معائبِ سخن کے سلسلے میں طباطبائی کو بالکلیہ نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی آرا بہرحال قابلِ غور اور لائقِ استفادہ ہیں۔

طباطبائی کی اس شرح میں یہ بات بھی کھٹکتی ہے کہ اس میں تصنیفی توازن کا فقدان ہے،

یعنی بسا اوقات وہ شرح کی حدود سے تجاوز کر کے بہ ادنیٰ مناسبت غیر متعلق مباحث کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ مولانا عبدالماجد دریابادی اس صورتِ حال پر تبصرہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں

> کتاب پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ایک طرح کی کشکولِ شعر و ادب سامنے ہے۔ کہیں ذوق و غالب کے سہروں پر محاکمہ ہو رہا ہے۔ کہیں آتش و ناسخ کے معرکے بیان ہو رہے ہیں۔ کہیں فلاں قاعدۂ عروضی اور فلاں نکتۂ بلاغت کا افادہ ہو رہا ہے اور کہیں شارح صاحب خود استاد بنے ہوئے شاعر کے کلام پر اصلاح کرتے جا رہے ہیں۔ ''اصلاح''؟ جی ہاں اصلاح۔ اور ایسے مناظر نادر بھی نہیں۔ ص ۱۹۴ پر شاعر کے مصرعے :
>
> ع ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
>
> پر شارح کو جو جوش آیا تو پہلے تو پورے دو صفحے نثر عاری کے لکھ ڈالے اور اس کے بعد جو پیش مصرعے لگانے شروع کیے تو ایک دو نہیں ۱۸ مصرعے اپنی طرف سے لگا کر دکھا دیے۔[۲۵]

اس عدمِ توازن کی وجہ بہ ظاہر یہ معلوم ہوتی ہے کہ طباطبائی کی یہ شرح ان کی درسی تقریروں کا مجموعہ ہے، جسے ان کے چند ذہین طالب علموں نے جمع کیا ہے۔ پھر نظرِ ثانی اور ترمیم و اضافے کے بعد طباطبائی نے اسے کتابی شکل دے دی ہے۔ اس کا قرینہ یہ ہے کہ اس میں کئی مقامات پر طلبہ سے خطاب کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ مثلاً :

- اور سنو محاورے میں قیاس نہیں درست۔ (غزل ۹۱/شعر ۵)
- یہ سن لینا چاہیے کہ شعر الٹا کہا جاتا ہے۔ (غ ۶۱/ش ۴)
- خوبی کثرتِ معنی سے پیدا ہوتی ہے، نہ احتمالاتِ کثیرہ سے۔ اسے سمجھو۔ (غ ۹۶/ش ۵)

اس کے علاوہ متعدد مقامات پر جملوں کی ساخت بھی خطابیہ ہے۔ مثلاً :

- اور یہی وجہ بلاغت ہے اس شعر میں۔ (غ ۱۰۸/ش ۶)
- یہی الفاظ مخصوص سمجھنا چاہیے اس حکم کے لیے۔ (غ ۱۱۱/ش ۴)
- جس نے اور شعر نہ سنے ہوں، وہ مطلع سمجھے اسے بھی۔ (غ ۱۷۵/ش ۴)

اسی طرح آغازِ جملہ میں ''اور'' کا بہ کثرت استعمال بھی تحریر کے بجائے خطابت کا غماز ہے۔ بعض مثالیں ملاحظہ ہوں :

- مصنف نے عاشق کی جگہ غالبؔ کہا اور نکرہ کے بجائے معرفہ کو اختیار کیا اور اس سبب سے شعر زیادہ مانوس ہو گیا اور دوسرا لطف یہ ہے۔ (غ ۶۱/ش ۱۲)
- اور آنکھوں کی سفیدی دیوارِ زنداں پر پھر رہی ہے اور زنداں پر سفیدی پھرنا اور آنکھوں کا سفید ہو جانا دونوں میں حرکت فی الکیف ہے اور یہاں بھی وجہِ شبہ بھی حرکت ہے۔ (غ ۶۲/ش ۲)

مشرقی شعریات میں رسوخ اور اردو شعر و ادب پر اس کے اطلاق و انطباق کی غیر معمولی صلاحیت کے باوجود حالیؔ و شبلیؔ کی طرح نظم طباطبائی بھی نوآبادیاتی اثرات سے آزاد نہیں۔ چنانچہ صنفِ غزل پر اعتراضات، مبالغہ آرائی سے اجتناب اور رعایتِ لفظی سے استکراہ کی بابت انھوں نے اس شرح میں جو کچھ لکھا ہے، اس کے پس پشت نوآبادیاتی فکر ہی کارفرما ہے۔ اس ضمن میں ان کے بعض بیانات کا یہاں نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ صنفِ غزل سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے رقم طراز ہیں :

> غزل اگر ایسی ہو کہ مطلع سے مقطعے تک ایک ہی مضمون ہو تو بھی غنیمت ہے۔ ستم کی بات تو یہ ہے کہ شاعر غزل گو کسی مضمون کے کہنے کا قصد ہی نہیں کرتا۔ جس قافیے میں جو مضمون اچھی طرح بندھتے دیکھا اسی کو باندھ لیا۔ ایک شعر میں بت پرستی ہے، دوسرے میں توحید و عرفان۔ ابھی ناقوس پھونک رہے تھے، اس کے بعد ہی نعرۂ تکبیر بلند کیا۔ یا تو میخانے میں مست و سرشار تھے، یا وعظ و پند کرنے لگے۔ ابھی شبِ وصل کے مزے لوٹ رہے تھے، ابھی شبِ ہجر میں مرنے لگے۔ ایک شعر میں معشوق کی پردہ نشینی و شرم و حیا کا دعوی کیا، دوسرے شعر میں اس کے ہرجائی پن کا شکوہ کیا۔ ابھی جوشِ شباب و شوقِ شراب تھا، ابھی پیری آ گئی اور خضاب لگا رہے ہیں۔ یا تو حشر و نشر کا انکار تھا، یا محشر میں کھڑے ہوئے فریاد بھی کر رہے ہیں۔ جسے حضور حضور کہہ رہے تھے اسی سے تو تکار کرنے

> لگے۔ ہیں مسلمان مگر شعر میں زندقہ بھرا ہوا ہے۔ مسلک اہل حدیث کا ہے مگر ہمہ اوست کے مضمون سے غزل خالی نہیں جاتی۔ انکارِ رویت عقیدے میں داخل ہے، مگر حشر میں دیدار ہونے کا مضمون باندھ لیا کرتے ہیں۔ شراب پینا تو کیس اس کی طرف دیکھنا بھی گوارا نہیں، مگر شعر دیکھو تو ان سے بڑھ کر کوئی خراب و آوارہ نہیں۔ اصل پوچھو تو فواحش کو کبھی تھوکتے بھی نہیں، مگر شعر میں اُن کا اُگال ل جاتا ہے تو کھا لیتے ہیں۔ میں خود بھی غزل کہتا ہوں اور رسم زمانہ کے موافق ایسے ہی بے سروپا مضامین باندھ لیا کرتا ہوں، مگر انصاف یہ ہے کہ جس کلام میں ایسا تناقض و تہافت پے در پے ہو، اس میں کیا اثر ہوگا۔[۳۶]

اسی طرح مشرقی شاعری پر بہ حیثیت مجموعی نقد کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں ۔

> مسٹر پامر نے جو کیمبرج میں مدرسۂ شاہی کے مدرسِ عربی تھے، بہاء الدین وزیر مصری کے دیوان کی تقریظ میں لکھتے ہیں ۔ ”یہ بات ظاہر ہے کہ اہل مشرق کے اکثر اشعار خصوصاً فارسی کے، استعارے کی کثرت اور مدح و ذم کے اغراق اور عبارت کی بے عنوانی سے خالی نہیں۔ یہ سب باتیں اہل یورپ کو نامرغوب بلکہ ان کے حسابوں نہایت معیوب ہیں اور فارسی عربی کے کسی قصیدے میں ایسا شعر کم ملے گا جس سے کسی دلکش منظر کی طرف شاعر کا اشتیاق ظاہر ہوتا ہو۔“[۳۷]

ایک جگہ ضلع اور رعایت لفظی کے بارے میں لکھتے ہیں :

> فصحا کو اب اپنے کلام میں ضلع بولنے سے کراہیت آ گئی ہے اور بے شبہ قابل ترک ہے کہ یہ بازاریوں کی نکالی ہوئی صنعت ہے۔ اہل ادب نے کہیں اس کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔[۳۸]

اس سلسلے کی آخری بات یہ ہے کہ زبان و بیان کی نزاکتوں سے واقفیت اور روزمرہ و محاورات پر گہری نظر کے باوجود طباطبائی کی نثر شگفتگی، سلاست اور روانی سے بڑی حد تک عاری ہے۔ مولانا عبدالماجد دریابادی اپنے مخصوص انداز میں لکھتے ہیں :

> جناب ''نظم'' کی نثر میں اب وہ تازگی باقی نہیں، جس کی تلاش قدرۃً ہر پڑھنے والے کو ہوتی ہے، بلکہ جابہ جا سے فرسودہ ہوگئی ہے۔[۳۹]

(۴)

طبا طبائی نے کلام غالب کی شرح کے دوران جن شعرا کے کلام سے استشہاد کیا ہے، ان کے نام درج ذیل ہیں :

عربی شعرا :

نابغہ ذُبیانی، کعب بن زہیر، خنساء، عمر بن ابی ربیعہ، شریف رضی، بُحتری۔

فارسی شعرا :

سعدی، حافظ، میلی، طغرا، بدر چاچ، غنیمت کنجاہی، حزیں، رانگی، نعمت خان عالی، خاقانی، بیدل، قاآنی، صائب، نظیری

اردو شعرا :

میر، سودا، میر حسن، جرأت، قائم، ممنون، مومن، ذوق، بہادر شاہ ظفر، داغ، آتش، ناسخ، رشک، جلال، برق، صبا، سحر، وزیر، امیر، رند، امانت، آغا حجو شرف، میر باقر حسن ضیا، انیس، دبیر، مونس، وحید۔

اسی طرح عربی، فارسی، اردو، انگریزی کی جن کتابوں کے نام اس شرح میں وارد ہوئے ہیں، وہ حسب ذیل ہیں :

عربی کتب :

الأرجوزة السينائية	: ابن سينا
ألفية ابن مالك	: ابن مالك الأندلسي
ديوان زهير	: زهير بن محمد المهلبي
سواطع الالهام	: ابوالفيض فيضي
الشفاء	: ابن سينا

صحیح البخاری : محمد بن اسماعیل البخاری
عجائب المقدور فی أخبار تیمور : ابن عرب شاه
العمدة فی محاسن الشعر وآدابه : ابن رشیق القیروانی
فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء : ابن عرب شاه
المثل السائر فی أدب الكاتب والشاعر : ضیاء الدین ابن الأثیر الجزری
موارد الكلم : ابو الفیض فیضی
مثنوی مرصع : مفتی محمد عباس لکهنوی
الوشی المرقوم فی حل المنظوم : ضیاء الدین ابن الأثیر الجزری

فارسی کتب :

عروضِ سیفی : سیفی
غیاث اللغات : غیاث الدین رام پوری
گلشنِ بے خار : نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ
معیار الاشعار : نظام الدین طوسی

اردو کتب :

آبِ حیات : محمد حسین آزاد
دیوانِ غالب (مطبع احمدی دہلی) : غالب
صیدیہ مثنوی : میر وزیر علی صبا
قصصِ ہند : محمد حسین آزاد

انگریزی کتاب :

دی فلاسفی آف ریٹورک : جارج کیمبل
(The Philosophy of Rhetoric) : (George Campbell)

بعض کتابیں وہ بھی ہیں جن کا انھوں نے نام نہیں لیا، لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی ان کے پیشِ نظر رہی ہیں۔ مثلاً کتبِ ذیل :

المستطرف فی کل فن مستطرف : شهاب الدین محمد بن أحمد الأبشیهی
مروج الذهب : لعلی بن الحسین المسعودی
بہارِ عجم : ٹیک چند بہارؔ
عودِ ہندی (طبع اول) : غالب
مقدمہ شعر و شاعری : الطاف حسین حالی
یادگارِ غالب : الطاف حسین حالی

طباطبائی نے اس شرح میں مختلف شعرا کے جو اشعار نقل کیے ہیں، بعض مستثنیات سے قطع نظر، عام طور پر ان کی نسبتیں درست ہیں۔ البتہ ان کا متن کہیں کہیں اصل سے مختلف ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے ان اشعار کو حافظے سے نقل کیا ہے۔ اسی طرح ان کے نقل کردہ اقوال و بیانات و اقتباسات خواہ وہ شعری و ادبی موضوعات سے متعلق ہوں یا لغوی و عروضی تحقیقات سے، عموماً مطابق واقع ہیں۔ البتہ دہلویت و لکھنویت اور وصی ختم رسل کی بحث میں ان کا موقف جانب دارانہ ہو گیا ہے۔

(۵)

"شرح دیوان اردوے غالب" کی جن اشاعتوں کا ہمیں علم ہو سکا ہے، ان کی تفصیل درج ذیل ہے :

۱۔ شرح دیوان اردوے غالب : طبع اول، مطبع مفید الاسلام، واقع کوٹھہ اکبر جاہ،
حیدر آباد دکن ۱۳۱۸ھ (۱۹۰۰ء)
۲۔ شرح دیوان اردوے غالب : انوار بک ڈپو، امین آباد، لکھنؤ ۱۹۵۴ء
۳۔ شرح دیوان اردوے غالب : ادارہ فروغ اردو، امین آباد، لکھنؤ ۱۹۶۱ء
۴۔ شرح دیوان اردوے غالب : ادارہ فروغ اردو، امین آباد، لکھنؤ ۱۹۸۴ء

پیش نظر ترتیب و تدوین کی بنیاد اشاعت اول پر رکھی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ۱۹۵۴ء کے ایڈیشن سے بھی برابر استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ اشاعت اول سے عموماً مطابقت رکھتا ہے۔ بعد کی اشاعتوں میں تصحیفات و تحریفات کا تناسب بڑھتا چلا گیا ہے، اس لیے اُن سے صرف نظر کر لیا گیا ہے۔

طباطبائی نے شرح کے لیے دیوانِ غالب کے جس ایڈیشن کو سامنے رکھا تھا، وہ مرزا اموجان کے مطبع احمدی، شاہدرہ، دہلی سے ۱۲۷۸ھ مطابق ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ تدوین کے لحاظ سے یہ دیوانِ غالب کا مستند ترین ایڈیشن نہیں ہے۔ لہٰذا شرح طباطبائی کی تدوین کا پہلا مرحلہ یہ تھا کہ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی کی مدد سے اس کے متن کی تصحیح کردی جائے۔ چنانچہ اس کے ہر ہر شعر کا نسخۂ عرشی سے مقابلہ کرکے اس کی تصحیح کی گئی۔ اس طرح متن کی اغلاطِ کتابت بھی دور ہوگئیں اور اشعار کا متن نسخۂ عرشی کے مطابق بھی ہوگیا۔

اس دوران بعض ایسے مقامات بھی سامنے آئے جہاں شرح طباطبائی کا متن نسخۂ عرشی سے مختلف تھا اور طباطبائی نے اپنے ہی متن کے مطابق شرح تحریر کی تھی۔ ایسی صورت میں متن کو شرح طباطبائی کے مطابق رکھا گیا ہے اور حاشیے میں نسخۂ عرشی کے اختلاف کی وضاحت کردی گئی ہے۔

بعض الفاظ کے املا کے سلسلے میں غالبؔ کے اپنے مختارات تھے۔ مثلاً وہ ''خورشید'' کو واو کے بغیر ''خرشید'' لکھتے تھے۔ فارسی الاصل الفاظ میں ''ذ'' کی جگہ ''ز'' لکھتے تھے، جیسے ''پذیرفتن'' کے بجاے ''پزیرفتن''، ''گذشتن'' کے بجاے ''گزشتن'' وغیرہ۔ اسی طرح ''پاؤں'' کے بجاے ''پانو''، ''یاں'' اور ''واں'' کے بجاے ''یہاں'' اور ''وہاں''، ''ٹھہرنا'' کے بجاے ''ٹہرنا'' لکھنا پسند کرتے تھے۔ اس کتاب میں اس کا التزام کیا گیا ہے کہ غالبؔ کا کلام ہر جگہ ان کے پسندیدہ املا کے مطابق لکھا جائے۔ مختاراتِ غالب سے قطع نظر باقی مقامات پر جدید روشِ کتابت کی پیروی کی گئی ہے۔ املاے غالب کے سلسلے میں رشید حسن خاں کی تحریروں پر اعتماد کیا گیا ہے۔

شرحِ طباطبائی کا پہلا ایڈیشن ۱۹۰۰ء میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ اس زمانے میں نثری عبارتوں کو مضمون کے لحاظ سے الگ الگ ٹکڑوں میں بانٹنے کا رواج نہ تھا۔ اس شرح میں یہی انداز ملتا ہے۔ کئی کئی صفحات پر مشتمل عبارت کو بھی کہیں ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کیا گیا تھا۔ اب جدید ترتیب میں مضمون کے لحاظ سے جا بہ جا پیراگراف قائم کردیے گئے ہیں۔ اسی طرح قدیم روشِ کتابت کو جدید روشِ کتابت سے تبدیل کردیا گیا ہے۔ مثلاً اوس، اون کو واو سے لکھنے کے بجاے الف پر پیش لگا کر اُس، اُن لکھا گیا ہے۔ اسی طرح نون غنہ سے نقطے کو نکال دیا گیا ہے۔ مثلاً جہاں بجاے جہان اور ہیں بجاے ہین وغیرہ۔ اسی طرح دو مستقل لفظوں کو ملا کر لکھنے کے بجاے الگ الگ لکھا

گیا ہے۔ مثلاً اب تک بجائے ابتک اور اس لیے بجائے اسلیے وغیرہ۔ البتہ جن مرکبات نے مفرد لفظ کی حیثیت اختیار کر لی ہے، انھیں اپنے حال پر برقرار رکھا گیا ہے۔ مثلاً چونکہ، کیونکہ، حالانکہ، کیونکر، کاشکے وغیرہ۔ سہوِ کتابت یا کسی اور وجہ سے جہاں جہاں متن میں غلطیاں واقع ہوئی تھیں، ان کی تصحیح کر دی گئی ہے۔ ان تصحیحات کو امتیاز کے لیے قلابین [ ] کے درمیان رکھا گیا ہے۔

شرحِ طباطبائی میں مختلف مباحث کے دوران مختلف شخصیات کے نام آئے ہیں، جن میں شعرا، ادبا، محدثین، مورخین، اہلِ لغت، اہلِ بلاغت، اہلِ عروض، اہلِ سیاست اور اربابِ حکومت ہر طرح کے لوگ شامل ہیں۔ پھر زبانوں کے لحاظ سے ان میں سے بعض کا تعلق عربی، فارسی اور اردو سے ہے اور بعض کا سنسکرت وغیرہ سے۔ پیشِ نظر ترتیب و تدوین میں اس کا التزام کیا گیا ہے کہ ہر شخصیت کے نام کے ساتھ قوسین میں اس کا سالِ وفات ضرور درج کر دیا جائے تاکہ پڑھنے والا بہ یک نگاہ اس کے عہد اور زمانے سے آگاہ ہو جائے۔ اس ضمن میں اس کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے کہ عربی و فارسی زبان و ادبیات سے متعلق شخصیات کے سنین وفات وغیرہ ہجری تقویم میں لکھے جائیں اور سنسکرت، انگریزی، اردو زبان و ادبیات سے متعلق شخصیات کے باب میں عیسوی سنین کا استعمال کیا جائے۔

شرحِ طباطبائی میں عربی، فارسی، اردو کے بہت سے اشعار بھی مختلف مباحث کے دوران استشہاد کے طور پر آئے ہیں۔ ان میں سے اکثر و بیشتر کی تخریج کر دی گئی ہے۔ تخریج کے اس عمل میں تین صورتیں پیش آئی ہیں۔

(الف) شاعر کا دیوان موجود ہے اور اس میں شعر کا اندراج بھی ہے۔ ایسی صورت میں جلد اور صفحے وغیرہ کا حوالہ دے دیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اگر متن میں کوئی اختلاف ہے تو اس کی نشان دہی بھی کر دی گئی ہے۔ مثلاً شرح میں دو جگہ مومنؔ کا ایک مصرع اس طرح نقل ہوا ہے......ع

رہے بہ حالِ بندہ خدایا نگاہ تھا

کلیاتِ مومن سے مراجعت کے بعد معلوم ہوا کہ یہ ایک قطعے کا مصرع ہے، جس کا صحیح متن اس طرح ہے :

اس واسطے کہ خاک پہ انگشتِ دست سے　　　"رحمے بہ حالِ بندہ، خدایا!" نگار تھ

یعنی ناقل یا کاتب سے تصحیف واقع ہوگئی اور اس نے "نگار" کو "نگاہ" لکھ دیا۔ لہٰذا متن کی تصحیح کردی گئی اور کلیات کے جلد اور صفحے کا حوالہ دے دیا گیا۔

(ب)　دوسری صورت یہ رہی ہے کہ جس شاعر کا حوالہ دیا گیا ہے، اس کا دیوان تو موجود ہے، لیکن اس میں مطلوبہ شعر موجود نہیں۔ مثلاً درج ذیل شعر کا اندراج حافظؔ کے حوالے سے کیا گیا ہے، لیکن دیوانِ حافظؔ میں اس کا سراغ نہیں ملتا :

چو فندق پستہ اش خندد بہ عالم　　　چرا بادامِ من گریاں نہ باشد

اسی طرح درجِ ذیل شعر کا انتساب آتشؔ کی طرف کیا گیا ہے، لیکن کلیاتِ آتشؔ کے کسی مطبوعہ یا قلمی نسخے میں اس کا اندراج نہیں ہے :

گستاخ بہت شمع سے پروانہ ہوا ہے　　　موت آئی ہے، سر چڑھتا ہے، دیوانہ ہوا ہے

ایسے مقامات پر حاشیے میں صورتِ حال کی وضاحت کردی گئی ہے۔

(ج)　تیسری صورت یہ ہے کہ شاعر کا نام معلوم ہے، لیکن اس کا دیوان یا وہ ماخذ دست یاب نہیں جس کا حوالہ دیا گیا ہے۔ مثلاً امیر علی خاں ہلالؔ شاگرد رشکؔ کا ایک جگہ ایک شعر نقل ہوا ہے۔ ان کا دیوان طبع ہوا تھا، لیکن اب نایاب ہے۔ اسی طرح برقؔ اور امانتؔ کا ایک ایک مصرع ان کے مرثیے کے حوالے سے نقل ہوا ہے، لیکن ان کے وہ مراثی دست یاب نہیں جن میں یہ مصرعے آئے ہیں۔ ایسے تمام مواقع پر بھی حواشی لکھ دیے گئے ہیں۔

شرح طباطبائی میں اشعار کی طرح نثری اقتباسات بھی جابجا نقل ہوئے ہیں۔ لیکن اس زمانے کے دستور کے مطابق پوری کتاب میں کہیں بھی جلد و صفحہ، فصل و باب یا موضوع وغیرہ کا حوالہ مذکور نہیں۔ اصولِ تدوین کے مطابق ان تمام اقتباسات کا اصل ماخذ میں سراغ لگا کر مکمل حوالہ درج کردیا گیا ہے۔ اگر اقتباس اور اصل ماخذ میں تفصیل و اختصار یا کسی اور طرح کا فرق ہے تو اس کی بھی نشان دہی کردی گئی ہے۔

شرح طباطبائی میں مختلف مناسبتوں سے آیاتِ قرآنی، احادیثِ نبوی اور روایات

سیرت و تاریخ کے اقتباسات بھی نقل ہوئے ہیں۔ ان سب کی بھی باقاعدہ تخریج کردی گئی ہے۔ احادیث کے سلسلے میں تخریجِ حدیث کے اصولوں کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ بعض اقوال جو حدیث کے طور پر منقول ہیں، لیکن حدیث نہیں ہیں، ان کی حیثیت بھی متعین کردی گئی ہے۔ مثلاً ''مَنْ عَرَفَ نَفْسَهٗ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهٗ'' صوفیہ کے درمیان اس کی شہرت حدیث کے طور پر ہے۔ طباطبائی نے بھی اسے حدیث سمجھ کر نقل کیا ہے، لیکن محدثِ جلیل شمس الدین سخاوی نے تصریح کی ہے کہ یہ حدیث نہیں، یحییٰ بن معاذ الرازی کا قول ہے۔ متعلقہ حاشیے میں ان تمام امور کی صراحت کردی گئی ہے۔ اسی طرح روایت اگر ضعیف یا موضوع ہے تو محدثین کے حوالے سے اس کا حکم بھی نقل کردیا گیا ہے۔

طباطبائی نے اس شرح میں بعض اوقات اجمالی حوالے بھی دیے ہیں۔ مثلاً غالبؔ کے مطلعِ سرِ دیوان کے تحت لکھا ہے :

> ''کاغذی پیرہن فریادی سے کنایہ'' اردو میں ممنونؔ کے کلام میں اور مومنؔ خاں کے کلام میں بھی میں نے دیکھا ہے''

اصولِ تدوین کے تحت اس کی تحقیق اور نشان دہی ضروری تھی۔ چنانچہ دیوانِ ممنون کی از اول تا آخر بار بار ورق گردانی کے بعد معلوم ہوا کہ طباطبائی مرحوم سے اس حوالے میں سہو واقع ہوگیا ہے۔ کیونکہ ممنونؔ کے یہاں یہ کنایہ موجود نہیں۔ البتہ مومنؔ نے ''مثنوی ششم موسوم بہ آہ و زاریِ مظلوم'' میں ایک جگہ اس کنائے کا استعمال کیا ہے :

تظلّم فرقِ معنی کے سبب تھا
لباسِ کاغذی بے وجہ کب تھا

ان تمام باتوں کی صراحت متعلقہ حاشیے میں کردی گئی ہے۔ اسی طرح لفظ ''غلطی'' کو غلط ٹھہراتے ہوئے طباطبائی نے لکھا ہے :

> ''خود مصنف نے لفظ ''انتظاری'' کے باندھنے کو ایک خط میں منع کیا ہے''

اصولِ تدوین کے تحت اس کی تحقیق ضروری تھی کہ غالبؔ نے کس خط میں کس کو منع کیا ہے؟ چنانچہ اس کا سراغ لگا کر حاشیے میں وضاحت کی گئی کہ اس کا ذکر غالبؔ کے مکتوب موسوم بہ عبدالغفور سرور میں آیا ہے۔ حاصل یہ ہے کہ ایسے تمام اجمالی حوالوں کی تفصیل حواشی میں قلم بند کردی گئی ہے۔

شرحِ طباطبائی کی زبان ایک صدی قبل کی ہے۔ اس میں کچھ ایسے الفاظ ومحاورات بھی استعمال ہوئے ہیں جو اُس وقت مروّج تھے، لیکن اب نامانوس ہیں۔ مثلاً ''محرم نہیں ہے تو ہی نواہاے راز کا'' کے ذیل میں لکھتے ہیں :

> ''نغمہ ہاے راز حقیقت بلند ہیں، مگر اس کے سُر تال سے تو خود ہی ہانو ہے''

''ہانو'' ایک نامانوس لفظ ہے، بہ معنی بے بہرہ و بے نصیب۔ یہ مرزا ہادی رسوا کی ''امراؤ جان ادا'' میں بھی آیا ہے، لیکن اردو کے کسی لغت میں اس کا اندراج نہیں ہے۔ اس پر مفصل حاشیہ لکھ دیا گیا ہے۔ اس طرح کے دوسرے الفاظ میں ''پُر چک لینا''، ''اُوجھڑ'' اور ''مَچیت'' وغیرہ ہیں۔ عربی وفارسی کے چند نامانوس الفاظ یہ ہیں : ''متحجگ''، ''عقد تسعین''، ''مستحیل''، ''صحی ف''، ''اوقع فی القلب''، ''پرتاب کرنا'' وغیرہ۔ ایسے تمام اغاظ کے معنی حواشی میں لکھ دیے گئے ہیں۔

طباطبائی نے اس شرح میں بعض نادر لغوی تحقیقات بھی پیش کی ہیں۔ لغات سے مراجعت کے بعد ان سے متعلق بھی تائیدی حواشی لکھ دیے گئے ہیں۔ مثلاً مثنوی در صفتِ انبہ کے شعر :

صاحبِ شاخ و برگ و بار ہے آم   ناز پروردۂ بہار ہے آم

کے ذیل میں طباطبائی نے لکھا ہے :

> ''فارسی میں ''پروردہ'' کے ایک معنی مربا کے بھی ہیں''

فرہنگ معین اور لغت نامۂ دہخدا کے حوالے سے حاشیے میں اس کی تائید کر دی گئی ہے۔ اسی طرح قصیدے کے درج ذیل شعر :

مستیِ بادِ صبا سے، ہے بہ عرضِ سبزہ   ریزۂ شیشۂ مے، جوہرِ تیغِ کہسار

کی شرح میں انھوں نے لکھا ہے کہ پہاڑ کی چوٹی کو فارسی میں ''تیغِ کوہ'' کہتے ہیں۔ یہاں بھی حاشیے میں وضاحت کر دی گئی ہے کہ بہارِ عجم سے طباطبائی کے اس بیان کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ طباطبائی نکتہ سنجی وسخن فہمی کے اعلا مرتبے پر فائز تھے، تاہم کہیں کہیں بعض اشعار کی شرح میں وہ چُوک گئے ہیں یا غالب پر اعتراض کی رَو میں جادۂ مستقیم سے ہٹ گئے ہیں۔ ایسے مواقع پر صحیح صورتِ حال کی وضاحت کے لیے بھی حواشی تحریر کر دیے گئے ہیں۔ ذیل میں اس کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :

(الف) غالبؔ کا مشہور مطلع ہے :

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک　　کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے لکھا ہے کہ "سر ہونا" کے معنی سمجھ جانے کے ہیں اور مطلب یہ ہے کہ جب تک تیری زلف میرے حال سے باخبر ہو، میرا کام تمام ہو جائے گا۔ ظاہر ہے کہ شعر کا یہ مفہوم درست نہیں اور نہ کسی لغت میں "سر ہونا" بہ معنی سمجھ جانا مرقوم ہے۔ چنانچہ حاشیے میں ان امور کی صراحت کر دی گئی ہے، ساتھ ہی یہ بھی بتا دیا گیا ہے کہ اس شعر کی بہترین شرح پروفیسر نیر مسعود نے "تعبیر غالب" میں کی ہے۔

(ب) غالبؔ کا شعر ہے :

فروغِ حسن سے ہوتی ہے حل مشکل عاشق　　نہ نکلے شمع کے پا سے، نکالے گر نہ خار آتش

اس شعر کی شرح میں غالبؔ پر اعتراض کرتے ہوئے طباطبائی نے لکھا ہے کہ غالبؔ نے لفظ "حل" کو بہ تانیث باندھا ہے۔

> "شاید مشکل کے ہمسائے میں ہونے سے دھوکا کھایا، ورنہ محاورہ یہ ہے کہ میں نے اس کتاب کا حل لکھا"

یہاں شاداںؔ بلگرامی کے حوالے سے حاشیے میں لکھ دیا گیا ہے کہ دھوکا خود طباطبائی کو ہوا ہے۔ کیونکہ "ہوتی ہے" کا فاعل "مشکل" ہے۔ اس لیے فعل مونث ہونا چاہیے۔ "حل ہونا" پورا ایک مصدر ہے۔

(ج) چکنی ڈلی سے متعلق غالبؔ کے قطعے کا ایک شعر یہ بھی ہے :

خاتم دست سلیماں کے مشابہ لکھیے　　سر پستانِ پری زاد سے مانا لکھیے

اس شعر کے ذیل میں طباطبائی نے لفظ "مانا" کے استعمال کے سلسلے میں غالبؔ پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے :

> "فارسیت مصنف کی، یہاں اردو پر غالب ہو گئی ہے کہ لفظ "مانا" کو اردو میں قابل استعمال سمجھے"

یہاں بھی حاشیے میں وضاحت کر دی گئی ہے کہ طباطبائی مرحوم کا اعتراض درست

نہیں۔ کیونکہ لفظ ''مانا'' بہ معنی مشابہ کا استعمال غالب سے پہلے سودا، میر اور قائم کے یہاں بھی ملتا ہے۔ حاصل کلام یہ ہے کہ ایسے تمام مواقع پر ضروری حواشی لکھ دیے گئے ہیں۔ چند اور قابل ذکر امور درج ذیل ہیں :

* استفادے میں سہولت کے پیش نظر غزلیات اور دیگر مشتملاتِ دیوانِ غالب کی فہرست سازی کر دی گئی ہے۔ نیز ان پر نمبر شمار بھی ڈال دیے گئے ہیں۔
* عربی اشعار اور نثری عبارتوں کے اردو ترجمے بھی حواشی میں درج کر دیے گئے ہیں۔
* حوالہ جات کے سلسلے میں جلد اور صفحے کے ساتھ ساتھ عنوان یا موضوع وغیرہ کا بھی اندراج کر دیا گیا ہے، تاکہ بہ وقت ضرورت متعلقہ کتاب کے کسی بھی ایڈیشن سے مراجعت کی جا سکے۔

اہل نظر کا اتفاق ہے کہ کسی متن کی ترتیب و تدوین کے صد فی صد مسائل حل نہیں ہو سکتے۔ سو تمام کد و کاوش کے باوجود شرح طباطبائی کے کچھ مقامات محتاجِ تکمیل رہ گئے ہیں۔ چنانچہ بہ وجوہ بعض اشعار اور مصرعوں کی تخریج نہیں ہو سکی ہے۔ مثلاً :

خدا نے تجھ کو بنایا صنم! وہ مرجعِ کل   ہر ایک دل تری جانب ضمیر ہو کے پھرا

کیا کہیں قاتل بسر کرتے ہیں کس مشکل سے ہم
چارہ گر سے درد نالاں، درد سے دل، دل سے ہم

زعشق زادم و عشقم بکشت زار و دریغ   خبر نداد بہ رستم کسے کہ سہرابم

ع   نقشِ سُمِ سبکتگیں جلوہ گہِ سبکتگیں

ع   بالکل قبا لباسِ عروسِ چمن ہوا

ایک جگہ ریاض الاخبار، گورکھ پور کے حوالے سے طباطبائی مرحوم نے ذوق کے نواسے

کی ایک غزل کا ذکر کیا ہے۔ کوشش کے باوجود ریاض الاخبار کی متعلقہ فائل دست یاب نہ ہو سکی۔ اس لیے نہ تو ذوقؔ کے نواسے کا نام معلوم ہو سکا، نہ وہ غزل ہاتھ آئی جس کا مطلع حسب ذیل ہے:

یہی ہیں دیکھنے والے نظر اٹھا کے مجھے
کہے ہے برقِ تجلی لٹا لٹا کے مجھے

(۲)

شرح طباطبائی کی ترتیب و تدوین کے لیے اشاعتِ اول کا جو نسخہ پیشِ نظر رہا ہے، وہ تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ اس نسخے کو سید محمد علی نعمانی ملیح آبادی المتخلص بہ عرشؔ نے ۹ر ذی قعدہ ۱۳۱۸ھ مطابق ۲۸ر فروری ۱۹۰۱ء کو شہر حیدرآباد میں حافظ جلیل حسن جلیلؔ مانک پوری (ف ۱۹۴۶ء) کی خدمت میں ہدیۃً پیش کیا تھا۔ بعد میں کسی وقت یہ نسخہ سید اولاد حسین شاداںؔ بلگرامی (ف ۱۹۴۸ء) تک پہنچا۔ انھوں نے ۱۹۴۵ء میں اس پر حواشی تحریر کیے پھر ۱۹۴۶ء میں اس پر نظر ثانی کی۔ شاداںؔ کے بعد یہ ان کے متبنّیٰ سید اصغر حسین سمعی کے پاس رہا۔ ۱۹۵۷ء میں انھوں نے اسے سید نظام الدین حیرتؔ رام پوری کو فروخت کر دیا۔ اپریل ۱۹۸۷ء میں جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے کتب خانہ انجمن ترقی اردو، اردو بازار، دہلی کے مالک مولوی نیاز الدین سے قیمتاً حاصل کیا۔ اب یہ انھی کی ملکیت ہے۔ میں سراپا سپاس ہوں کہ اس کتاب کی ترتیب و تدوین کے لیے فاروقی صاحب نے یہ نسخہ راقم الحروف کو عنایت فرمایا۔ متن کی تصحیح میں اس سے بہت مدد ملی۔ ان کی اجازت اور مشورے سے شاداںؔ بلگرامی کے حواشی ایک دیباچے کے ساتھ ضمیمے کے طور پر آخرِ کتاب میں شامل کر دیے گئے ہیں۔ اس کتاب میں جہاں جہاں قوسین (   ) میں نمبر دیے ہوئے ہیں، ان کا تعلق شاداںؔ بلگرامی کے حواشی سے ہے۔ اس عنایت خاص کے علاوہ فاروقی صاحب کے گراں قدر علمی مشورے بھی ترتیب کتاب میں معاون رہے ہیں۔

استاد گرامی پروفیسر حنیف نقوی نے از راہ بندہ نوازی اس کتاب کو اول سے آخر تک بہ نظر غائر دیکھ لیا ہے۔ اس طرح اغلاط کی تصحیح ہو گئی ہے۔ مزید برآں کہیں کہیں حواشی بھی تحریر کر دیے ہیں، جنھیں ان کے نام کی صراحت کے ساتھ متعلقہ مقامات پر درج کر دیا گیا ہے۔ اس لطف خاص کے لیے شبلی کے الفاظ میں:

ع حلقہ در گوش ہوں، ممنون ہوں، مشکور ہوں میں

اس کتاب کی ترتیب اور تحشیے کے سلسلے میں جن اہل علم کا تعاون حاصل رہا ہے، ان میں حضرت مولانا نعمت اللہ اعظمی، مولانا مفتی خبیب رومی، پروفیسر صلاح الدین عمری، پروفیسر عبدالرحیم قدوائی، پروفیسر نیر مسعود، حکیم ظل الرحمن، پروفیسر قاضی افضال حسین، پروفیسر قاضی جمال حسین، پروفیسر محمد آصف نعیم، ڈاکٹر حسن عباس، ڈاکٹر عبدالرشید، ڈاکٹر احمد محفوظ اور ڈاکٹر سید سراج الدین اجملی بہ طور خاص قابل ذکر ہیں۔ ان سب کی خدمت میں ہدیۂ تشکر پیش کرتا ہوں۔ عزیزانِ گرامی ڈاکٹر آفتاب احمد، ڈاکٹر مامون رشید، ڈاکٹر سلمان راغب اور ناظر حسین سلمہم نے بھی مقابلۂ متن اور بعض حوالوں کی تلاش میں مدد کی۔ یہ بھی شکریے کے مستحق ہیں۔ جزاهم الله تعالى أحسن الجزاء۔

یہ کتاب مکتبہ جامعہ، نئی دہلی جیسے موقر ادارے سے شائع ہو رہی ہے۔ اس کرم فرمائی کے لیے میں پروفیسر خالد محمود کا حد درجہ ممنون ہوں۔

حواشی:-

[1] یہ تمام معلومات ڈاکٹر اشرف رفیع کی تصنیف ''نظم طباطبائی'' سے ماخوذ ہیں

[2] ایضاً بہ حوالۂ بالا

[3] نمبر ۱ سے نمبر ۶ تک طباطبائی کی جن تصانیف کا ذکر کیا گیا ہے، ان سے متعلق معلومات کا ماخذ ڈاکٹر اشرف رفیع کی مذکورالصدر تصنیف ہے

[4] بوستانِ خرد: غالب کی ایک غیر معروف شرح، ڈاکٹر عبدالغنی، مشمولہ سہ ماہی اردو، غالب نمبر ص ۲۳۱

[5] تلاشِ غالب، نثار احمد فاروقی، ص ۲۶۱-۲۳۱

[6] شارحین غالب کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر محمد ایوب شاہد ۱/۹۹

[7] و [8] ایضاً بہ حوالۂ بالا ۱/۱۰۷-۱۰۶

[9] گنجینۂ تحقیق، بیخود موہانی ص ۵

[10] بہ حوالہ شارحین غالب کا تنقیدی مطالعہ، ڈاکٹر محمد ایوب شاہد ۱/۱۱۳-۱۱۲

[11] مقدمہ شعر و شاعری، خواجہ الطاف حسین حالی ص ۵۰-۴۹

[12] شعر العجم، شبلی نعمانی، حصہ چہارم ص ۵۶

۱۳؎ شرح دیوانِ اردوے غالب، سید علی حیدر نظم طباطبائی ص۵۴۳ ۵۴۱
۱۴؎ ایضاً ص۲۸۷-۲۸۶
۱۵؎ ایضاً ص۲۹۹-۲۹۹
۱۶؎ ایضاً ص۲۸۶
۱۷؎ ایضاً ص۲۸۵
۱۸؎ ایضاً ص۱۹۱
۱۹؎ ایضاً ص۱۸۹-۱۸۸
۲۰؎ ایضاً ص۳۹۴-۳۹۳
۲۱؎ ایضاً ص۱۵۷
۲۲؎ ایضاً ص۱۵۸-۱۵۷
۲۳؎ ایضاً ص۴۷۴
۲۴؎ ایضاً ص۲۵۴
۲۵؎ ایضاً ص۵۲۳
۲۶؎ ایضاً ص۳۱۳
۲۷؎ ایضاً ص۳۶۰
۲۸؎ ایضاً ص۲۳۶
۲۹؎ ایضاً ص۲۱۰
۳۰؎ ایضاً ص۲۶۱
۳۱؎ ایضاً ص۲۵۶
۳۲؎ ایضاً ص۳۷۸
۳۳؎ ایضاً ص۵۳۵
۳۴؎ ایضاً ص۵۳۷
۳۵؎ تبصرات ماجدی، مولانا عبدالماجد دریابادی، ص۱۰۵
۳۶؎ شرح دیوانِ اردوے غالب، نظم طباطبائی، ص۵۵۶-۵۵۵
۳۷؎ ایضاً ص۵۶۳
۳۸؎ ایضاً ص۱۸۲
۳۹؎ تبصرات ماجدی، مولانا عبدالماجد دریابادی، ص۱۰۷

بسم اللہ والحمد للہ

(۱)

نقش فریادی ہے کس (۱) کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

مرحوم ایک خط میں خود اس مطلع کے معنی بیان کرتے ہیں۔ کہتے ہیں.

> ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ کپڑا بانس پر لٹکا لے جانا۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش (۲) کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورتِ تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے، یعنی ہستی اگرچہ مثل ہستیِ تصاویر اعتبارِ محض ہو موجب رنج و ملال و آزار ہے۔[۱]

غرض مصنف کی یہ ہے کہ ہستی میں مبدأ حقیقی سے جدائی و غیریت ہو جاتی ہے اور اس معشوق کی مفارقت ایسی شاق ہے کہ نقشِ تصویر تک اس کا فریدی ہے اور پھر تصویر کی ہستی کوئی ہستی نہیں مگر فنافی اللہ ہونے کی اُسے آرزو ہے کہ اپنی ہستی سے نالاں ہے۔

---

[۱] غالب کے خطوط : ۲/۸۲۷ (بنام محمد عبدالرزاق شاکر)

(کاغذی پیرہن) فریادی سے کنایہ فارسی میں بھی ہے اور اردو میں میر ممنون[1] (ف ۱۸۴۴ء) کے کلام میں اور مومن خاں[2] (۱۸۵۲ء) کے کلام میں بھی میں نے دیکھا ہے، مگر مصنف کا یہ کہنا ہے کہ ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا[3]۔

اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے۔ کوئی جان بوجھ کر تو بے معنی کہتا نہیں۔ یہی ہوتا ہے کہ وزن و قافیے کی تنگی سے بعض بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھ کہ مطلب ادا ہو گیا۔ تو جتنے معنی کہ شاعر کے ذہن میں رہ گئے اسی کو المعنی فی بطن الشاعر کہنا چاہیے۔

اس شعر میں مصنف کی غرض یہ تھی کہ نقشِ تصویر فریادی ہے ہستیِ بے اعتبار و بے توقیر کا'

---

[1] بار بار کی ورق گردانی کے باوجود کلیاتِ ممنون میں یہ کنایہ کہیں نظر نہ آیا۔ (ظ)

[2] یہاں طباطبائی مرحوم کا حوالہ صحیح ہے۔ کلامِ مومن میں یہ کنایہ ایک جگہ موجود ہے۔

تظلم فرقِ معنی کے سبب تھا   لباسِ کاغذی بے وجہ کب تھا

کلیاتِ مومن: ۲/۳۸۴ (مثنوی ششم موسوم بہ آہ و زاریِ مظلوم) (ظ)

[3] فارسی کے قدیم و جدید فرہنگ نویسوں کے اندراجات سے غالب کے بیان کی تصدیق اور طباطبائی مرحوم کی تردید ہوتی ہے۔ چنانچہ صاحب بہارِ عجم لکھتے ہیں:

"کاغذیں پیراہن و کاغذیں جامہ، جامۂ کاغذ کہ فریاداں پوشند و در قدیم رسم بودہ" (بہار: ۲/۴۸۷)

یہی عبارت فرہنگِ آنندراج میں بھی من و عن منقول ہے:

"کاغذیں پیراہن و کاغذیں جامہ: جامۂ کاغذ کہ فریاداں پوشند و در قدیم رسم بودہ" (آنند: ۵/۳۳۳۹)

اسی طرح علی اکبر دہخدا فرہنگ رشیدی اور انجمن آرا کے حوالے سے نقل کرتے ہیں:

"کاغذیں جامہ پوشیدن: دادخواہ شدن و تظلم کردن، چہ پوشیدن جامہ از کاغذ در قدیم علامتِ دادخواہی بودہ" (دہخدا: ۳۹/۲۱۹)

اور ڈاکٹر معین حاشیۂ برہانِ قاطع میں لکھتے ہیں:

"کاغذی جامہ = جامۂ کاغذی، جامہ ای بودہ از کاغذ کہ متظلم می پوشید و نزد حاکم می شد و او دریافت کہ وی دادخواہ است، و بہ دادش می رسید" (برہان: ۳/۱۵۶۹)

ان تصریحات کی موجودگی میں طباطبائی جیسے وسیع النظر اور متبحر عالم کی جانب سے فریادرسی کی اس قدیم رسم سے ناواقفیت کا اظہار محلِ تعجب ہے۔ (ظ)

اور یہی سبب ہے کاغذی پیراہن ہونے کا۔ ہستیِ بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی، اس سبب سے کہ قافیہ مزاحم تھا اور مقصود تھا مطلع کہنا' ہستی کے بدلے شوخیِ تحریر کہہ دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں پیدا ہوا۔ آخر خود اُن کے منہ پر لوگوں نے کہہ دیا شعر بے معنی ہے۔

کاو کاوِ (۳) سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا (۴)

کاو کاو' کھودنا اور کریدنا۔ مطلب یہ ہے کہ تنہائی و فراق میں سخت جانی کے چھتے وردم نہ نکلنے کے ہاتھوں جیسی جیسی کاوشیں اور کاہشیں مجھ پر گذرجاتی ہیں اُسے کچھ نہ پوچھ۔ رت کا کاٹنا اور صبح کرنا جوئے شیر کے لانے سے کم نہیں، یعنی جس طرح جوئے شیر لانا فرہاد کے لیے دشوار کام تھا، اسی طرح صبح کرنا (۵) مجھے بہت ہی دشوار ہے۔ اس شعر میں شاعر نے اپنے تئیں کوہ کن اور اپنی سخت جانیِ شبِ ہجر کو کوہ اور سپیدۂ صبح کو جوئے شیر سے تشبیہ دی ہے۔

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

دم کے معنی سانس اور باڑھ' ور یہاں دونوں معنی تعلق و مناسبت رکھتے ہیں۔ سینۂ شمشیر' کہا ہے' مطلب یہ ہے کہ میرے اشتیاقِ قتل میں ایسا جذب و کشش ہے کہ تلوار کے سینے سے اس کا دم باہر کھنچ آیا۔

آگہی دامِ شنیدن (۶) جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا (۷) ہے اپنے عالمِ تقریر کا

یعنی میری تقریر کو جس قدر جی چاہے سنو، اُس کے مطلب کو پہنچنا محال ہے۔ اگر شوقِ آگہی نے صیاد بن کر شنیدن کا جال بچھایا بھی تو کیا، میری تقریر کا مطلب طائرِ عنقا ہے جو کبھی اسیرِ دام نہیں ہونے کا۔ غرض یہ ہے کہ میرے اشعار سراسر اسرار ہیں۔

بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

مضطرب اور بے تاب کو آتش زیرِ پا کہتے ہیں اور آتش جب زیرِ پا ہوئی تو زنجیرِ پا گویا

موے آتش دیدہ ہے، اور یہ معلوم ہے کہ بال آگ کو دیکھ کر (۸) پیچ دار ہو جاتا ہے اور حلقۂ زنجیر کی سی ہیئت پیدا کرتا ہے۔

(۲)

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسدؔ! غم خوارِ جانِ درد مند آیا(۱)

مشہور ہے کہ الماس کے کھا لینے سے دل و جگر زخمی ہو جاتے ہیں، تو جو شخص کہ زخمِ دل و جگر کا شائق ہے الماس اُس کے لیے ارمغاں ہے۔ یہ سارا شعر مبارک بادی کا مضمون ہے۔ کہتا ہے کہ ایسی ایسی نعمتیں اور ہدیے جس عشق نے مجھے دیے وہ میرا غم خوار ہے۔ اور یہ بھی احتمال ہے کہ غم خوار سے ناصح مراد ہے اور مبارک باد تشنیع کی راہ سے ہے۔

(۳)

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروے کار
صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا

یعنی ایک قیس کا نام تو صحرا نوردی میں ہو گیا، اُس کے سوا کسی اور کی بہتری صحراے حاسد چشم سے نہ دیکھی گئی، گویا کہ صحرا باوجودِ وسعت، چشمِ حاسد کی سی تنگی رکھتا ہے۔ 'مگر' یہاں شاید کے معنی رکھتا ہے۔(۱)

آشفتگی نے نقشِ سویدا(۲) کیا درست(۳)
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

داغِ سویداے دل سے ہمیشہ دودِ آہ اٹھ اٹھ کر پھیلا کرتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوا کہ سویداے دل کی خلقت آشفتگی سے ہے۔ معنوی تعقید اس شعر میں یہ ہو گئی ہے کہ پریشانی کی جگہ آشفتگی کہہ گئے ہیں۔ غرض یہ تھی کہ سویداے دل سے دودِ پریشاں اٹھا کرتا ہے اور اُس کا سرمایہ د

حاصل جو کچھ ہے، یہی دودِ آہ ہے جو ایک پریشان چیز ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ نقشِ سویدا خدا نے محض پریشانی ہی سے بنایا ہے اور یہ داغ دودِ آہ سے پیدا ہوا ہے، جبھی تو اُس سے ہمیشہ دھواں اٹھا کرتا ہے۔

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

یعنی زمانۂ عیش اس طرح گزر گیا جیسے خواب دیکھا تھا۔ نہ اب لطفِ وصل ہے، نہ صدمۂ ہجر کا مزہ ہے۔ یوں سمجھو کہ مصنف نے گویا اس شعر کو یوں کہا ہے (زمانۂ عیش نہ تھا بلکہ تھا خواب میں خیال کو الخ)(۴)

پڑھتا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبق ہنوز
لیکن یہی کہ رفت گیا اور بود تھا

غم وہ کیفیتِ نفسانی ہے جو مطلوب کے فوت ہو جانے سے پیدا ہو، مطلب یہ ہے کہ مکتبِ غم میں میرا سبق یہ ہے کہ رفت گیا اور بود تھا، یعنی زمانۂ عیش کبھی تھا اور اب جاتا رہا۔(۵)

ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

یعنی مر جانے ہی سے عیبِ برہنگی مٹا، نہیں تو ہر لباس میں مَیں ننگِ ہستی و وجود تھا۔ ننگِ وجود ہونے کو برہنگی سے تعبیر کیا ہے، فقط لفظ کا تشابہ(۶) مصنف کے ذہن کو اُدھر لے گیا۔

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سرگشتۂ خمارِ(۷) رسوم و قیود تھا

کوہ کن پر طعن ہے کہ رسم و راہ کی پابندی جو دیوانگی و آزادی کے خلاف ہے اس قدر اُس کو تھی کہ جب تیشے سے سر پھوڑا تو کہیں مرا، اگر نشۂ عشق کامل ہوتا تو بغیر سر پھوڑے مر گیا ہوتا۔ خمار نشہ اترنے سے جو بے کیفیتی اور بے مزگی ہوتی ہے، اُسے کہتے ہیں۔ رسوم و قیود کو بے مزہ و بے لطف ظاہر کرنے لیے اُسے خمار سے تشبیہ دی ہے۔

(۴)

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدعا پایا

یعنی تمھاری چتون یہ کہہ رہی ہے کہ تیرا دل کہیں پڑا پائیں گے تو پھر ہم نہ دیں گے۔ یہاں دل ہی نہیں ہے، جسے ہم کھوئیں اور تمھیں پڑا ہوا مل جائے، مگر اس لگاوٹ سے ہم سمجھ گئے کہ دل تمھارے ہی پاس ہے۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد(۱) کی دوا پائی دردِ بے دوا(۲) پایا

یعنی زیست میرے لیے ایک درد تھی کہ عشق اُس کی دوا ہو گیا اور خود وہ دردِ بے دوا ہے۔

دوست دار دشمن(۳) ہے اعتمادِ دل معلوم
آہ بے اثر دیکھی نالہ نارسا پایا

یعنی آہ میں اثر نہیں، نالے میں رسائی نہیں، دل پر بھروسا نہیں کہ وہ دشمن کا دوست ہے۔

سادگی و پرکاری بے خودی و ہشیاری
حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا

یعنی حسینوں کا تغافل کرنا اور عشاق کے حال سے بے خبر بننا، یہ فقط عشاق کا دل دیکھنے کے لیے اور جرأت آزمانے کے واسطے ہے۔ اصل میں پُرکاری و ہوشیاری ہے اور ظاہر میں سادگی و بے خبری ہے۔

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

ایک عاشقِ بے دل غنچے پر یہ گمان کرتا ہے کہ یہی میرا دل ہے(۴)، جو مدت سے کھویا ہوا تھا۔

حالِ دل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈھا تم نے بارہا پایا

ڈھونڈھا اور پایا کا مفعول یہ دل ہے۔

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

(آپ) کا اشارہ ناصح کی طرف ہے اور اس میں تعظیم نکلتی ہے اور مقصود تشنیع ہے۔ اور مزہ اور شور نمک کے مناسبات میں سے ہیں۔ مصنف نے (مزہ) کو قافیہ کیا اور ہائے مختفی کو الف سے بدلا۔ اردو کہنے والے اس طرح کے قافیے کو جائز سمجھتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ قافیے میں حروفِ ملفوظہ کا اعتبار ہے۔ جب یہ (ہ) ملفوظ نہیں بلکہ (ز) کے اشباع سے الف پیدا ہوتا ہے تو پھر کون مانع ہے اُسے حرفِ روی قرار دینے سے۔ اسی طرح سے فوراً اور دشمن قافیہ ہو جاتا ہے گو رسمِ خط اس کے خلاف ہے، لیکن فارسی والے مزہ اور دوا کا قافیہ نہیں کرتے اور وجہ اُس کی یہ ہے کہ وہ ہائے مختفی کو کبھی حرفِ روی ہونے کے قابل نہیں جانتے۔ (۵)

(۵)

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

یعنی چپکے چپکے اس طرح جلا کیا کہ کسی کو خبر نہ ہوئی۔ گویا کا لفظ خاموش کی مناسبت سے ہے۔ مانند کا لفظ بول چال میں نہیں ہے، مگر شعرا نظم کیا کرتے ہیں۔

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا (۱) جل گیا

یعنی رشک کی آگ ایسی تھی کہ معشوق کو دل سے بھلا دیا اور اُس کا غیر سے ملنا دیکھ کر ذوقِ وصل جاتا رہا۔ گھر سے دل مراد ہے، ور آگ سے رشکِ رقیب۔ (۲)

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

مصنف کی غرض یہ ہے کہ میری نیستی و فنا یہاں تک پہنچی ہے کہ اب میں عدم میں بھی

نہیں ہوں اور اُس سے آگے نکل گیا ہوں ورنہ جب تک میں عدم میں تھا جب تک میری آہ سے عنقا کا شہپر اکثر جل گیا ہے۔

عنقا ایک طائرِ معدوم کو کہتے ہیں اور جب وہ معدوم ہوا تو وہ بھی عدم میں ہوا اور ایک ہی میدان میں آہِ آتشین و بالِ عنقا کا اجتماع ہوا، اسی سبب سے آہ سے شہپرِ عنقا جل گیا۔ لیکن مصنف کا یہ کہنا کہ میں عدم سے بھی باہر ہوں، اس کا حاصل یہ ہوتا ہے کہ میں نہ موجود ہوں نہ معدوم ہوں اور نقیضین مجھ سے مرتفع ہیں (۳)۔ شاید ایسے ہی اشعار پر دلی میں لوگ کہا کرتے تھے کہ غالبؔ شعرِ بے معنی کہا کرتے ہیں اور اُس کے جواب میں مصنف نے یہ شعر کہا۔

نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

پرے کا لفظ اب متروک ہے۔ لکھنؤ میں ناسخؔ (ف ۱۸۳۸ء) کے زمانے سے روز مرّے میں عوام الناس کے بھی نہیں ہے۔ لیکن دلی میں ابھی تک بولا جاتا ہے اور نظم میں بھی لاتے ہیں۔ میں نے اس امر میں نواب مرزا خاں صاحب داغؔ (ف ۱۹۰۵ء) سے تحقیق چاہی تھی۔ انھوں نے جواب دیا کہ میں نے آپ لوگوں کی خاطر سے (یعنی لکھنؤ والوں کی خاطر سے) اس لفظ کو چھوڑ دیا، مگر یہ کہا کہ مومنؔ خاں صاحب (ف ۱۸۵۲ء) کے اس شعر میں:

چل پرے ہٹ، مجھے نہ دکھلا منہ (۴)
اے شبِ ہجر تیرا کالا منہ[۱]

اگر پرے کی جگہ اُدھر کہیں تو برا معلوم ہوتا ہے۔ میں نے یہ کہا کہ پرے ہٹ بندھا ہوا محاورہ ہے اس میں پرے کی جگہ اُدھر کہنا محاورے میں تصرف کرنا ہے، اس سبب سے برا معلوم ہوتا ہے ورنہ پہلے جس محل پر چل پرے ہٹ بولتے تھے اب اسی محل پر دور بھی محاورہ ہو گیا ہے۔ اس توجیہ کو پسند کیا اور مصرعے کو پڑھ کر الفاظ کی نشست کو غور سے دیکھا "دور بھی ہو مجھے نہ دکھلا منہ" اور تحسین کی۔[۲]

---

[۱] دیوان مومن : ص ۱۸۲ (ط)

[۲] پروفیسر محمد سجاد مرزا بیگ "تسہیل البلاغت" میں طباطبائی کے اس بیان پر استدراک کرتے ہوئے لکھتے ہیں "ورے اور پرے کو سرے سے زبان سے نکال ہی ڈالا۔ اگر ایک خطِ مستقیم میں کئی چیزیں ہوں تو اہلِ زبان قریب کے لیے ورے اور بعید کے لیے پرے کہتے ہیں۔ ان لفظوں کے بجائے ادھر اُدھر، دور نزدیک خواہ کوئی بھی لفظ رکھ دو، ایک سیدھ میں ہونے کا مفہوم جو ورے اور پرے میں ہے، نہیں پیدا ہوتا" (بہ حوالہ کلامِ غالبؔ کا فنی و جمالیاتی مطالعہ : ص ۱۲۵) (ط)

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

یعنی یہ کہاں ممکن ہے کہ اپنی طبیعت کی گرمی ظاہر کر سکوں، فقط دشت نوردی کا ذرا خیال کیا کہ صحرا میں آگ لگ اٹھی اور یہ مبالغہ غیر عادی ہے کہ طبیعت میں ایسی گرمی ہو کہ جس چیز کا خیال آئے وہ چیز جل جائے۔ عرض کو لوگ جوہر کے ضمع کا لفظ سمجھتے ہیں، حالاں کہ جوہر کے مناسبات میں عرض بہ تحریک ہے نہ بہ سکون۔

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اِس چراغاں (۵) کا کروں کیا کارفرما (۶) جل گیا

دل کو کارفرما بنایا ہے اور داغوں کو چراغاں۔ لفظ چراغاں کو چراغ کی جمع نہ سمجھنا چاہیے۔

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ! کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

طرز تپاک سے تپاکِ ظاہری و نفاقِ باطنی مراد ہے اور افسردگی اور جلنا اُس کے مناسبات سے ہیں۔

(۶)

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

یعنی مجنوں کی تصویر بھی کھینچتی ہے تو ننگی ہی کھنچتی ہے۔ اس حال میں بھی عشق دشمنِ سروساماں ہے۔ (شوق) سے مراد عشق ہے۔ (ہر رنگ) کے معنی ہر حال میں اور ہر طرح سے۔ اگر یوں کہتے کہ ’’شوق ہر طرح رقیبِ سروساماں نکلا‘‘ یا ’’شوق بے طرح رقیب سروساماں نکلا‘‘ جب بھی مصرع موزوں تھا لیکن تصویر کے مناسبت میں سے رنگ کو سمجھ کر ہر رنگ کہا اور ہر طرح و بے طرح کو ترک کیا۔ لیکن مناسبت کے لیے محاورے کا لفظ چھوڑ دینا اچھا نہیں اور رقیب کے معنی

دشمن کے لیے ہیں۔

زخم نے داد نہ دی (۱) تنگیِ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پَرافشاں نکلا (۲)

یعنی زخمِ دل نے بھی کچھ تنگیِ دل کی تدبیر نہ کی اور زخم سے بھی دل تنگی کی شکایت رفع نہ ہوئی کہ وہی تیر جس سے زخم لگا' وہ میری تنگیِ دل سے ایسا سراسیمہ ہوا کہ پھڑکتا ہوا نکلا (۳)۔ تیر کے پر ہوتے ہیں اور اڑتا ہے، اس سبب سے پَرافشانی جو کہ صفتِ مرغ ہے، تیر کے لیے بہت مناسب ہے۔ مصنف مرحوم لکھتے ہیں:

> "یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے۔ جیسا کہ اس شعر میں۔
>
> نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں   وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے
>
> یعنی زخم تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے' اور تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے۔"[۱]

بوے گُل، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا، سو پریشاں نکلا

یعنی تیری بزم سے نکلنا ہی پریشانی کا باعث ہے۔ پہلے مصرعے میں سے فعل اور حرفِ تردید محذوف ہے۔ یعنی پھولوں کی مہک ہو یا شمعوں کا دھواں ہو یا عشاق کی فغاں ہو۔

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بہ قدرِ لب و دنداں نکلا

یعنی جس میں جتنی قابلیت تھی اُس نے اُسی قدر مجھ سے لذتِ درد کو حاصل کیا ورنہ یہاں کچھ کمی نہ تھی۔ کام (۴) کا لفظ لب و دنداں کے ضلع کا ہے۔

اے[۲] نو آموزِ فنا' ہمتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

---

[۱] غالب کے خطوط : ۸۳۷-۳۸/۲ (بنام محمد عبدالرزاق شاکر) (ظ)
[۲] نسخۂ عرشی میں یہاں "اے" کی جگہ "تھی" ہے۔ (ظ)

اے ہمت! تو باوجودیکہ ابھی نو آموزِ فنا ہے، کس آسانی سے مرحلۂ فنا کو طے کر گئی۔ ہمت کو دشوار پسند کہہ کر یہ مطلب ظاہر کرنا منظور ہے کہ میری ہمت خوف و خطر میں مبتلا ہونے کو لذت سمجھتی ہے۔ یہ کام اشارہ ہے فنا کی طرف۔ یعنی ہم جانتے تھے جان دینا بہت مشکل کام ہے مگر افسوس ہے کہ وہ بھی آسان نکلا۔

دل میں پھر گریے نے ایک شور اٹھایا' غالبؔ
آہ ! جو قطرہ نہ نکلا تھا، سو طوفاں نکلا

یعنی جس گریے پر میرا ضبط ایسا غالب تھا کہ میں اُسے قطرے سے کم تر سمجھتا تھا' اب وہ طوفان بن کر مجھ پر غالب ہو گیا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ آنسو کا جو قطرہ کہ آنکھ سے نہ نکلا تھا وہ اب طوفان ہو گیا۔

(۷)

دھمکی میں مر گیا، جو نہ بابِ (۱) نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ، طلب گارِ مرد تھا

(بابِ نبرد) یعنی لائقِ نبرد مطلب یہ ہے کہ جو شخص مردِ میدانِ عشق نہ تھا وہ اُس کی دھمکی ہی میں مر گیا۔ میر ممنونؔ (ف ۱۸۴۴ء) کے کلام میں "باب" ان معنی پر بہت جگہ آیا ہے۔[۱]

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی، مرا رنگ زرد تھا

یعنی رنگ میرا جب نہیں اڑا تھا جب بھی زرد تھا، ورنہ مرنے کے وقت تو سبھی کا رنگ اڑ کر زرد ہو جاتا ہے اور مردنی چہرے پر پھر (۲) جاتی ہے یعنی اڑنے سے، مرنے کے وقت اڑنا رنگ کا مقصود ہے۔

---

[۱] کلیاتِ ممنون کے مطالعے سے طباطبائی مرحوم کے اس بیان کی تصدیق نہیں ہوتی۔ واقعہ یہ ہے کہ کلامِ ممنون میں "باب" بہ معنی لائق صرف ایک جگہ آیا ہے اور وہ یہ ہے۔

ہمارے دامنِ تر پر نہ ہنس اتنا بھی اے صوفی! کہ ہے یہ خشک پیراہن ترا بھی بابِ آتش کا (ظ)

تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں
مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد(۳) تھا

یعنی فنِ عشق میں مجھے اور بھی مرتبۂ تصنیف حاصل ہو چکا تھا اور ابھی میرے عقل و ہوش کا مجموعہ تک فرد فرد و غیر مرتب ہو رہا تھا یعنی نا تجربہ کاری کا زمانہ تھا۔

دل تا جگر کہ ساحلِ دریے خوں ہے اب
اس رہ گزر میں جلوۂ گل، آگے گرد تھا

یعنی میرے دل سے لے کر جگر تک اب تو ایک دریاے خون ہے، آگے اسی رہ گذر میں وہ بہاریں تھیں کہ جلوۂ گل جس کے آگے گرد ہوا جاتا تھا یعنی کسی زمانے میں ہم بھی دل شگفتہ و رنگین رکھتے تھے اور اب خاطر افسردہ و غم گین رکھتے ہیں۔

جاتی ہے کوئی کش مکش اندوہِ عشق کی
دل بھی اگر گیا، تو وہی دل کا درد تھا

یعنی یہ نہیں ہو سکتا کہ کسی طرح اندوہِ عشق کم ہو جائے، دل بھی جاتا رہا جب بھی اُسی طرح دردِ دل باقی رہا۔ (وہی) کے معنی اُسی طرح۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ دل کا جانا خود ہی دردِ دل ہے۔

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے
زنداں(۴) میں بھی، خیال بیاباں نورد تھا

یعنی میں زنداں میں بند تھا' مگر میرا خیال بیابان میں تھا۔ کچھ قید سے چارہ سازیِ وحشت نہ ہوئی۔

یہ لاشِ بے کفن اسدؔ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے! عجب آزاد مرد تھا

یعنی عجب آزاد تھا کہ لاش بھی بے کفن ہے۔

(۸)

شمارِ سبحہ ، مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشاے بہ یک کف بُردنِ صد دل پسند آیا

(مرغوب آیا) یعنی مرغوب ہوا۔ (مشکل پسند) بت کی صفت ہے مُخل قافیے کے ہے۔ حاصل اس شعر کا یہ ہے کہ تُسے ایک ایک ہاتھے میں سو سو دل عاشقوں کے لے لینا پسند ہے۔ پھر اس سودل کی ایک تسبیح بھی مصنف نے بنائی ہے اور کہتے ہیں کہ گویا اسے تسبیح کا شمار بہت مرغوب ہے۔

اور یہ بھی احتمال ہے کہ مصنف نے (بہ یک کف بردنِ صد دل) میں حسابِ عقدِ انامل کی طرف اشارہ کیا ہو۔ اور عقدِ صد کی یہ شکل ہے کہ چھنگلیا کے سر[1] کو انگوٹھے کی جڑ میں لگا کر انگوٹھا سرا اُس کی پشت پر جما دیتے ہیں۔ عرب میں اس حساب کا رواج تھا۔ رسولؐ خدا نے جس حدیث میں فتنۂ چنگیز (ف ۶۲۴ ھ) وہلاکو (ف ۷۵۰ ھ) وتیمور (ف ۸۰۷ ھ) وغیرہ کی زینب بنتِ جحش (ف ۲۰ ھ) سے پیشین گوئی کی ہے، اُس میں ذکر ہے کہ حضرت ایک دن ڈرے ہوئے اُن کے پاس آئے اور فرمایا "لَا اِلٰہَ اِلَّا اللّٰہُ وَیلٌ لِلعَرَبِ مِن شَرٍّ قَدِ اقتَرَبَ فُتِحَ الیَومَ مِن رَدمِ یَاجُوجَ وَمَاجُوجَ مِثلُ ھٰذِہ" یہ کہہ کر آپ نے کلمے کی انگلی کو انگوٹھے سے ملا کر حلقہ بنایا۔

وُہیب (ف ۱۶۵ھ) اور سفیان بن عُیَینَہ (ف ۱۹۸ھ) نے اس حدیث کو روایت کر کے عقدِ تسعین کی شکل دونوں انگلیوں سے بنائی یعنی کلمے کی انگلی کا سر انگوٹھے کی جڑ میں سے لگا کر انگوٹھے کو اس کی پشت پر جما دیا۔ فتنۂ تتر سے کئی سو برس پیش تر کی کتابوں میں مثل بخاری وغیرہ کے یہ حدیث موجود ہے۔[2] خوارزم شاہ نے جب دیوار ترکستان[3] کو کھدوا ڈالا جبھی سے چنگیز (ف ۶۲۴ ھ) وہلاکو (ف ۷۵۰ ھ) وتیمور (ف ۸۰۷ ھ) کو راہ ملی اور سلطنتِ عرب کو تباہ کر

---

[1] کلمے کی انگلی کو انگوٹھے سے ملا کر جو حلقہ بنتا ہے اہل عرب اسے نوّے (۹۰) کی علامت کے طور پر استعمال کرتے تھے، اس لیے حلقے کی اس شکل کو "عقدِ تسعین" (نوّے کی گرہ) کہتے ہیں۔ (ظ)

[2] صحیح البخاری کتاب احادیث الانبیاء (باب قصة یاجوج وماجوج) بحوالہ فتح الباری ۶ ۴۷۰، ایضاً کتاب المناقب (باب علامات النبوۃ) بحوالہ فتح الباری ۶ ۷۵۸ (ظ)

ڈالا۔ اُس زمانے میں شاہ خوارزم قطب الدین سلجوقی تھے۔[۱]

بہ فیضِ بیدلی نومیدیِ جاوید آساں ہے
کشایش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

یعنی دنیا کی طرف سے جو بے دلی و بے دماغی ہم کو ہے اُس کی بہ دولت صدمہ نومیدی و یاس کا اٹھالینا ہم کو سہل ہے۔ ہمیں دنیا (۳) پر خود رغبت نہیں ہے۔ کشودِ کار کی امید ہو تو کیا اور نا امیدی ہو جائے تو کیا۔ یہ پہلے مصرعے کے معنی ہوئے اور دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارا عقدۂ مشکل کشائش کو پسند آ گیا یعنی اب کبھی اُس کی کشائش نہ ہوگی۔ اس سبب سے کہ کشائش کو اُس کا عقدہ ہی رہنا پسند ہے اور پسند اس سبب سے ہے کہ ہمیں پروا نہیں۔ پھر ایسی بے نیازی کشائش کو کیوں نہ پسند آئے۔

ہوائے سیرِ گل آیینۂ بے مہریِ قاتل
کہ اندازِ بہ خوں غلتیدنِ بسمل پسند آیا

یعنی اُسے تماشائے گل کی خواہش ہونا اُس کی بے مہری کا آئینہ ہے اور اُس کی جفاجوئی کی دلیل ہے۔ اس وجہ سے کہ گل میں بسمل بہ خوں غلطیدہ کا انداز ہے۔ پہلے مصرعے میں سے فعل محذوف ہے۔

(۹)

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

یعنی لوگ جو دنیا میں وفا کرتے ہیں اُس کے معنی یہی ہیں کہ تسلی چاہتے ہیں۔ جب وفا کر کے تسلی نہ ہوئی تو لفظِ وفا بے معنی و مہمل رہ گیا۔ حاصل یہ کہ وفاداریِ عشاق بے معنی بات ہے۔

---

[۱] طباطبائی مرحوم کا یہ بیان تسامح پر مبنی ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ چنگیز خاں کے معاصر بادشاہِ خوارزم کا نام علاء الدین محمد خوارزم شاہ (ف ۶۱۷ھ) تھا نہ کہ قطب الدین سلجوقی۔ (ظ)

سبزۂ خط سے ترا کاکلِ سرکش نہ دبا
یہ زمرد(۱) بھی حریفِ دمِ(۲) افعی(۳) نہ ہوا

مشہور ہے کہ زمرد کے سامنے سانپ اندھا ہو جاتا ہے۔ مگر تیرا سبزۂ خط کیا زمرد ہے کہ افعیِ زلف پر اس کا اثر نہ ہوا یعنی خط نکل آنے کے بعد بھی زلف کی دل فریبی میں فرق نہیں آیا۔

میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا(۴)

یعنی مر کے غم سے پیچھا چھڑانا چاہا تو اُس نے رسوائی و بدنامی کے اندیشے سے اسے بھی گوارا نہ کیا۔ معنوی خوبیاں اس شعر میں بہت سی ہیں۔ کثرتِ اندوہ، علاج میں درماندگی، اس پر بھی دل آزاری و جفا کاریِ معشوق۔ پھر اس حالت میں بھی اُسی کی مرضی پر رہنا۔

دل گزر گاہِ خیالِ مے و ساغر ہی سہی
گر نفَس جادۂ سر منزلِ تقویٰ نہ ہوا

تار اور رشتہ اور خط اور جادہ نفَس کی تشبیہات میں سے ہیں۔ غرض شاعر کی یہ ہے کہ اگر تقویٰ نہ حاصل ہوا تو رندی ہی سہی۔ قافیہ تقوی میں فارسی والوں کا اتباع کیا ہے کہ وہ عربی کے جس جس کلمے میں ی دیکھتے ہیں اس کو کبھی الف اور کبھی ی کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ تمنی و تمنا و تجلی و تجلیٰ و تسلی و تسلیٰ و ہیولی و ہیولیٰ و دُنیی و دنیا بہ کثرت اُن کے کلام میں موجود ہے۔

ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں(۵) بھی راضی کہ کبھی
گوش منت کشِ گلبانگِ تسلی نہ ہوا

یعنی اگر تو وعدۂ وصل کرتا تو جب بھی میں خوش تھا اس وجہ سے کہ وہ عین مقصود ہے اور تو نے وعدہ نہیں کیا تو اس پر بھی میں خوش ہوں کہ احسان سے بچا اور اُس احسان سے جو کبھی نہیں اٹھایا تھا۔

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

یعنی آخری خواہش میں نے یہ کی تھی کہ موت ہی آ جائے، اُس سے بھی محروم رہا۔

مرگیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالبؔ
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

اس شعر میں معنی کی نزاکت یہ ہے کہ شاعر حرکتِ لبِ عیسیٰ کو صدائے عیسیٰ کی حرکت سے مقدم سمجھتا ہے۔ کہتا ہے کہ میں پہلی حرکتِ لب ہی کے اوجھڑ[1] سے مرگیا اور حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا یعنی دمِ عیسیٰ سے معاملہ نہ پڑا اور ناتوانی کے سبب سے صدائے عیسیٰ کے سننے کی نوبت ہی نہ آنے پائی۔ (۱)

(۱۰)

ستایش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گل دستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

کسی شے کو طاق پر رکھنا یا بالائے طاق رکھ دینا محاورہ ہے اُس کا خیال ترک کر دینے کے معنی پر۔ اور طاقِ نسیاں پر رکھنا اور بھی زیادہ مبالغہ ہے۔ اور یہاں گل دستہ کی لفظ نے یہ حسن پیدا کیا ہے کہ گل دستے کو زینت کے لیے طاق پر رکھا کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ باغ کو مقامِ تحقیر میں گل دستے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ بھی حسن سے خالی نہیں، لیکن یہ حسن بیان و بدیع سے تعلق رکھتا ہے، معنوی خوبی نہیں ہے۔

بیاں کیا کیجیے بیدادِ کاوش ہائے مژگاں کا
کہ ہر یک قطرۂ خوں دانہ ہے تسبیحِ مرجاں کا

یعنی سوزنِ مژگاں نے ایسی کاوشیں کیں کہ میرے جسم میں ہر اک قطرۂ خوں تسبیحِ مرجاں کا دانہ بن گیا یعنی ہر قطرۂ خوں میں سوراخ پڑ گیا۔

نہ آئی سطوتِ قاتل بھی مانع میرے نالوں کو
لیا دانتوں میں جو تنکا ہوا ریشہ نیستاں کا

---

[1] اوجھڑ۔ جھڑپ (نور) (ظ)

دستور ہے کہ کسی کے رعب و سطوت کے اظہار کرنے کے لیے جو مرعوب ہوتا ہے، وہ اپنے دانتوں میں گھانس پھونس اٹھا کر دبا لیتا ہے، تاکہ وہ شخص اسے اپنا مطیع و مغلوب سمجھے اور قصدِ قتل سے باز آئے۔ شاعر کہتا ہے کہ قاتل کے رعب و سطوت سے بھی میری نالہ کشی نہ موقوف ہوئی۔ میں نے جو تنکا اظہارِ رعب کے لیے دانتوں میں دبایا، وہ ریشۂ نیستاں ہو گیا اور یہ ظاہر ہے کہ نیستاں میں نے پیدا ہوتی ہے اور نے صاحبِ نالہ ہے۔ غرض کہ وہ تنکا نالہ کشی کی جڑ ہو گیا۔

دکھاؤں گا تماشا، دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا

یعنی ایک ایک داغ سے ایک ایک نالۂ پُر شرر نکلے گا، جو سروِ چراغاں سے مشابہ ہوگا، تو گویا داغِ دل وہ تخم ہے جس سے سروِ چراغاں اُگے گا۔

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشا تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خرشید، عالم شبنمستاں کا

یعنی جس طرح آفتاب کے سامنے شبنم نہیں ٹھہر سکتی، اسی طرح تیرے مقابلے کی تاب آئینہ نہیں لا سکتا۔ آئینہ خانے کی تشبیہ شبنمستاں سے تشبیہِ مرکب ہے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

یعنی میں وہ دہقاں ہوں جس کی سرگرمی خود اسی کے خرمن کے لیے برق کا کام کرتی ہے یعنی خرمن کو جلائے ڈالتی ہے۔ یہ اشارہ ہے اس بات کی طرف کہ حرارتِ غریزی جو کہ باعثِ حیات ہے، خود وہی ہر وقت تحلیل و فنا بھی کر رہی ہے۔ ہیولیٰ بہ معنی مادہ اور مصنف نے صورت کی لفظ ہیولیٰ کی مناسبت سے استعمال کی ہے اور تعمیر سے تعمیرِ جسم خاکی مقصود ہے۔ خونِ گرم بہ معنی سرگرمی۔ اس شعر میں جو مسئلۂ طب مصنف نے نظم کیا ہے، اسے آگے بھی کئی جگہ باندھا ہے۔

اُگا ہے گھر میں ہر سو سبزہ، ویرانی تماشا کر
مدار اب کھودنے پر گھاس کے ہے میرے درباں کا

سبزہ سے مراد سبزۂ بیگانہ ہے۔ اس سبب سے کہ جو سبزہ بے موقع اُگتا ہے، اسے سبزۂ

بیگانہ کہتے ہیں اور گھر میں سبزے کا اگنا بے موقع ہے۔ تو مراد مصنف کی یہ ہے کہ ویرانی کی یہ نوبت پہنچی ہے کہ سبزۂ بیگانہ میرے گھر میں اگا ہے اور دربان کا کام ہے کہ بیگانے کو گھر کے اندر سے نکال دے۔ تماشا کر یعنی یہ سیر دیکھو۔

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

خاموش آدمی کو بے زبان کہتے ہیں اور چراغ کی لو کو زبان سے تشبیہ دیتے ہیں تو بجھے ہوئے چراغ کو بے زبان آدمی کے ساتھ مشابہت ہے اور اسی طرح سے خوں گشتہ آرزوؤں کو گورِ غریباں سے مشابہت ہے۔

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

ہنوز کے لفظ سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ خیال بھُلائے پر بھی کچھ پرتو اس کا باقی رہ گیا، اور اس پرتو میں بھی یہ نور ہے کہ دل پر حجرۂ زندانِ یوسف کا عالم ہے۔ اور اس شعر میں لفظ افسردہ سے دل کا حجرہ ہونا ظاہر ہوا، اور خیالِ یار کے بھلانے کا سبب بھی اسی لفظ سے پیدا ہے یعنی جب دل افسردہ ہوا تو پھر خیالِ یار کیسا، اور افسردگی کو تنگی لازم ہے، اس سبب سے حجرہ اُسے کہا کہ تنگ کوٹھری کا نام حجرہ ہے۔

بغل میں غیر کے آج آپ سوتے ہیں کہیں ورنہ
سبب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا

مصنف کا مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ رقیب کی بغل میں جو چپکے چپکے تو ہنس رہا ہے، مجھے وہ ہنسی خواب میں دکھائی دے رہی ہے اور اُسی ہنسی کا انداز دیکھ کر میں سمجھ گیا کہ اس انداز کی ہنسی وصل ہی کے وقت ہوتی ہے، ورنہ تو میرے خواب میں آکر میرے ساتھ تبسم پنہاں کرے میرے ایسے نصیب کہاں۔

نہیں معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا
قیامت ہے سرشک آلودہ ہونا تیری مژگاں کا

لہو پانی ایک ہونا رونے کے معنی پر ہے۔ یعنی تیری آنکھ میں آنسو دیکھنے کی تاب کس کو ہے۔ اور اشارہ اس بات کی طرف بھی کیا ہے کہ مژگانِ معشوق جو ہمیشہ دل و جگرِ عشاق میں کھٹکا کرتی ہے، اُس کا (کذا = کے) آنسو وہی آنسو ہیں، جو عشاق کے دل میں پیدا ہو کر آنکھوں کی طرف جایا چاہتے تھے یعنی تیری پلکوں پر جو آنسو ہیں وہ تیرے دل سے نکلے ہوئے نہیں ہیں، بلکہ یہ آنسو وہی ہیں جو عشاق کے دل و جگر میں پیدا ہوئے تھے۔ اور تیری مژہ پر آنسو ہونا اس کی علامت ہے کہ عشاق کا لہو پانی ایک ہو گیا۔

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب!
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزاے پریشاں کا

یعنی جس رشتۂ فنا میں تمام اوراقِ عالم سیے ہوئے ہیں، میں اُسے بھولا ہوا نہیں ہوں یعنی فنا ہر وقت میری آنکھوں کے سامنے ہے۔

(۱۱)

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ذوق سے ذوقِ صحرا نوردی مراد ہے، اور رفتار کو موج اور نقشِ قدم کو حباب کے ساتھ تشبیہ دینے سے مطلب یہ ہے کہ جس طرح موج کا ذوقِ روانی کبھی کم نہیں ہوتا، اسی طرح میرا بھی ذوق کم نہیں ہوگا۔ یک بیاباں ماندگی خواہ صد بیاباں ماندگی کہو مراد ایک ہی ہے، یعنی ماندگیِ مُفرِط۔ یک بیاباں کہہ کر ماندگی کی مقدار بیان کی ہے، گویا بیاباں کو پیمانہ اُس کا فرض کیا ہے۔

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موج بوے گُل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

بوے گُل دم کھینچنے کے ساتھ ناک میں آتی ہے، تو یہ کہنا کہ بوے گُل سے ناک میں دم آتا ہے بے جا نہیں، اور ناک میں دم آنا بیزار ہونے کے معنی پر ہے۔ یہاں دوسرے معنی مقصود ہیں اور پہلے معنی کی طرف ایہام کیا ہے۔

(۱۲)

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی(۱)
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

اس شعر میں عشق کو برق اور ہستی کو خرمن سے تشبیہ دی ہے۔ کہتے ہیں رہینِ عشق بھی ہوں اور جان بھی عزیز ہے' میری دہائی ہے۔ جیسے کوئی آتش پرست برق کی پرستش بھی کرے اور خرمن کے جل جانے کا افسوس بھی کرے۔ پہلے مصرعے میں فعل (ہوں) محذوف ہے۔ حاصل کے معنی خرمن۔ ناگزیرِ اُلفت ہستی ہوں یعنی جان کو عزیز رکھنے پر میں مجبور ہوں۔ جس طرح یہ کہتے ہیں کہ فلاں امر ناگزیر ہے یعنی ضرور ہے اسی طرح فارسی میں یوں بھی کہتے ہیں کہ فلاں شخص از فلاں ناگزیر است۔

بہ قدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

ساحل کی تشنگی مشہور ہے اور اُس کا کج واکج ہونا خمیازے کی صورت پیدا کرتا ہے اور خمیازہ خمار کی علامت ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شراب پلانے میں جس قدر تیرا حوصلہ بڑھا ہوا ہے' پینے میں اُسی قدر میرا ظرف بڑھا ہوا ہے۔

(۱۳)

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یہاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

یعنی جس چیز کو تو عالم حقیقت کا حجاب سمجھتا ہے، وہ رباب کا ایک پردہ ہے' جس سے نغمہ

ہاے رازِ حقیقت بلند ہیں، مگر اُس کے تال سُر سے تو خود ہی بانو ہے(۱) لطف نہیں اٹھا سکتا۔

رنگِ شکستہ صبحِ بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہاے ناز کا

یعنی نظارہ اُس کا موسمِ بہار ہے اور نظارے سے اُس کے میرا رنگ اُڑ جانا طلوعِ صبحِ بہار ہے اور طلوعِ صبحِ بہار پھولوں کے کھلنے کا وقت ہوتا ہے۔ غرض یہ ہے کہ بروقتِ نظارہ میرے منہ پر ہوائیاں اُڑتے ہوئے اور مہتاب چھٹتے ہوئے دیکھ کر وہ سرگرمِ ناز ہوگا۔ یعنی میرا رنگ اڑ جانا، وہ صبح ہے جس میں گل ہاے ناز شگفتہ ہوں گے۔

تو اور سوے غیر نظر ہاے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہاے دراز کا

اس شعر میں (ہاے) یا تو علامتِ جمع و اضافت ہے یا کلمۂ تاسف ہے۔ دونوں صورتیں صحیح ہیں۔(۲)

صَرفہ(۳) ہے ضبطِ آہ میں میرا وگرنہ میں
طعمہ ہوں ایک ہی نفسِ جاں گداز کا

اس شعر میں اپنی ناتوانی و نقاہت اور اپنی آہ کی شدت و حدت کا بیان مقصود ہے یعنی اگر ضبط کروں تو ایک ہی آہ میں تحلیل ہو کر فنا ہو جاؤں۔

---

۱ **بانو** یہ ایک نامانوس لفظ ہے۔ جناب شمس الرحمن فاروقی اور ڈاکٹر عبدالرشید نے مختلف کتبِ لغات سے مراجعت کے بعد بتایا کہ اردو کے کسی لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا۔ البتہ ڈاکٹر عبدالرشید کی اطلاع کے مطابق "مانک ہندی کوش" پانچواں کھنڈ، مرتبہ رام چندر ورما (ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ ۱۹۲۶ء) میں اس کا اندراج کیا گیا ہے اور اس کے معنی رہت یا وِہین درج کیے گئے ہیں۔ اسی لغت سے یہ بھی معلوم ہوا کہ مرزا ہادی رسوا نے اس لفظ کا استعمال کیا ہے۔ میں نے تلاش کیا تو "امراؤ جان ادا" میں مجھے یہ لفظ مل گیا (بسم اللہ پر بہت محنت ہوئی مگر پتہ بھر کے سوا کچھ نہ آیا۔ اس پر بھی لے سے بانو رہیں۔ ص: ۶۱)

اس لفظ کے نامانوس ہونے کی بنا پر طبعِ اول کے بعد کی اشاعتوں (مثلاً انوار بک ڈپو ۱۹۵۴ء) میں "بانو" کی جگہ "واقف نہیں" لکھ دیا گیا ہے، جب کہ شاداں بلگرامی نے اپنے حاشیے میں "بانو" کے معنی "بینا" تحریر کیے ہیں جو بظاہر قیاسی ہیں اور صحیح نہیں۔

محولہ بالا سندی لغت کے مطابق اس کے معنی "عاری۔ بے بہرہ۔ بے نصیب" کے ہوں گے۔ (ق)

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

شیشہ باز مردِ شعبدہ باز کو کہتے ہیں، جو شعبدہ دکھاتے وقت ہاتھوں کو اور سر کو ہلاتا ہے[۱] اور بساط سے وہ فرش مراد ہے، جس کے گوشوں پر شراب کے شیشے چنے ہوئے ہیں۔

کاوش کا دل کرے ہے تقاضا کہ ہے ہنوز
ناخن پہ قرض اس گرہِ نیم باز کا

یعنی دل میرا جو کہ تنگی و گرفتگی سے گرہ ہو کے رہ گیا ہے، ناخنِ غم سے کاوش کا تقاضا کرتا ہے جیسے کوئی اپنا قرض مانگتا ہے، اور نیم باز کی لفظ سے یہ ظاہر ہے کہ کاوشِ غم پہلے بھی ہوئی مگر ناتمام ہوئی۔

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسدؔ!(۴)
سینہ کہ تھا دفینہ گہرہائے راز کا

یعنی اے اسدؔ افسوس دفینۂ راز کو غم نے کھود کر نکالا اور تاراج کیا۔ حاصل یہ کہ غم نے رسوا کیا۔

(۱۴)

بزمِ شاہنشاہ میں اشعار کا دفتر کھلا
رکھیو یارب! یہ درِ گنجینۂ گوہر کھلا

---

[۱] "شیشہ باز" مردِ شعبدہ باز کو بھی کہتے ہیں، لیکن یہاں شیشہ باز سے رقاص بازی گروں کی وہ جماعت مراد ہے جو سر پر شیشہ رکھ کر رقص کرتی ہے اور ان کا فن شیشہ بازی کہلاتا ہے۔ صاحب بہارِ عجم اس کی توضیح کرتے ہوئے لکھتے ہیں: (ترجمہ)

شیشہ بازی رقاصی کا ایک فن ہے جس میں رقاص عرقِ گلاب سے شیشہ و صراحی کو پُر کر کے سر پر رکھ لیتے ہیں، پھر اس طرح رقص کرتے ہیں کہ حرکاتِ رقص کے باوجود شیشہ سر سے نہیں گرتا اور اگر بے جگہ ہونے لگتا ہے تو اصولِ رقص کی حرکتوں کے ذریعے گردن اور بازو پر روک لیتے ہیں اور محفوظ رکھتے ہیں۔ (بہارِ عجم ۱۸۵/۲) (ظ)

اس شعر میں یہ اشارہ ہے کہ بزمِ شاہی جو گنجینۂ گوہر ہے، تو فقط اسی سبب سے ہے کہ میرے اشعار کا دفتر وہاں کھلا ہے اور یہ دعا ہے کہ الٰہی اس در کو کھلا رکھ۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ آباد رکھ اور اس کا فیض جاری رکھ۔

شب ہوئی، پھر انجمِ رخشندہ(۱) کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بت کدے کا در کھلا

فقط تاروں کے کھلنے کا سماں دکھایا ہے۔ یہ شعر غزل کا نہیں ہے بلکہ قصیدے کی تشبیب کا ہے۔ غالباً اور شعر اس کے ساتھ ہوں گے جو انتخاب کے وقت نکال ڈالے گئے۔

گرچہ ہوں دیوانہ، پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب
آستیں میں دشنہ(۲) پنہاں، ہاتھ میں نشتر کھلا

یعنی دنیا کی دوستی ایسی ہے کہ ظاہر و باطن ایک ساں نہیں۔ ہاتھ میں نشتر کھلا ہوا ہونا اظہارِ غم خواری کے لیے ہے، یعنی فصد و علاج کا قصد ظاہر کرتا ہے اور آستین میں دشنہ چھپائے ہوئے ہے، یعنی چھریاں مارنے کا ارادہ رکھتا ہے۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں، گو نہ پاؤں اس کا بھید
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

اس شعر میں (کھلنا) بے تکلف ہو کر باتیں کرنے کے معنی پر ہے۔

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

خیالِ حسن، یعنی تصورِ چہرۂ معشوق سے قبر میں باغِ بہشت دکھائی دے رہا ہے۔ اس لیے کہ اُس کے چہرے میں باغ کی سی رنگینی ہے تو گویا کہ تصورِ حسن اور حسنِ اعمال کا ایک ہی ثمرہ ہے۔(۳)

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اُس شوخ کے منہ پر کھلا

اس شعر میں (کھلنا) زیب دینے کے معنی پر ہے۔ دیکھو معنیِ ردیف میں جدت کرنے

سے شعر میں کیا حسن ہو جاتا ہے۔

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا (۴)

فقط معشوق کی ایک شوخی کا بیان منظور ہے، اور یہ بہترین مضامین غزل ہوا کرتا ہے۔

کیوں اندھیری ہے شبِ غم؟ ہے بلاؤں کا نزول
آج اُدھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا

پہلے مصرعے میں سوال و جواب ہے، یعنی تاریکی شبِ غم کا سبب یہ ہے کہ بلندیِ عرش پر سے بلائیں اتر رہی ہیں، اور تاروں نے اُن کے اترنے کا تماشا دیکھنے کے لیے اُس طرف سے اس طرف آنکھیں پھیر لی ہیں، یعنی اس کثرت سے اتر رہی ہیں جیسے میلا قابل تماشا ہوتا ہے۔ (۵)

کیا رہوں غربت میں خوش؟ جب ہو حوادث کا یہ حال
نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا

دستور ہے کہ خبرِ مرگ جس خط میں لکھتے ہیں، اسے کھلا ہی روانہ کرتے ہیں، اور غربت کے معنی مسافرت۔

اس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند؟
واسطے جس شہ کے غالب گنبدِ بے (۶) در کھلا

یعنی معراج کی شب میں۔

(۱۵)

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

یعنی ابر کا زہرہ آب تھا اور جو گرداب اس میں پڑتا تھا، وہ شعلۂ جوالہ تھا۔ یہ فقط میرے سوزِ دل کی تاثیر تھی۔ (۱)

وھاں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام
گریہ سے یھاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

یعنی انھیں تو کرم کرنے میں بارش مانع تھی اور میرا روتے روتے یہ حال ہوا تھا کہ یاں بجائے پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا۔[1]

وھاں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یھاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

یعنی تارِ نگہ میں اس کثرت سے آنسو پروئے ہوئے تھے کہ وہ خود پوشیدہ و مفقود ہو گیا تھا۔ جس طرح دھاگے کو موتی چھپا لیتے ہیں۔ دیکھو پوری تشبیہ پائی جاتی ہے، مگر تازگی اس بات کی ہے کہ تشبیہ دینا مقصود نہیں ہے۔ شاعر دو متشابہ چیزیں ذکر رہا ہے اور پھر تشبیہ نہیں دیتا ہے۔

جلوۂ گل نے کیا تھا وھاں چراغاں آبجو
یھاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

یعنی وہاں اس کثرت سے اور اتنی دور تک تختۂ گل تھا کہ اس کے عکس سے معلوم ہوتا تھا کہ چراغاں نہر میں ہو رہا ہے۔ اور یہاں دور تک خون کے آنسو بہ نکلے تھے اور آبجو کے مقابلے میں چشمِ تر تھی اور شاخ ہائے گل کے جواب میں پلکوں پر لہو کی بوندیں۔ آبجو کے بعد (کو) کا لفظ حذف کر دینا کچھ اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ (۲)

یھاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوار جُو
وھاں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کم خواب تھا

یعنی نیند نہ آنے کے سبب سے میرا سر دیوار کو ڈھونڈھ رہا تھا اور میں سر ٹکرانا چاہتا تھا۔

یھاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی
جلوۂ گل وھاں بساطِ (۳) صحبتِ احباب تھا

---

[1] یہاں پنبہ اور کف کے درمیان رعایت بھی ملحوظ ہے۔ بظاہر طباطبائی مرحوم کا ذہن اس طرف منتقل نہیں ہوا۔ (ظ)

یعنی ہماری محفل میں شمعِ آہ روشن تھی اور وہاں کی صحبت میں پھولوں کا فرش تھا۔ احباب سے معشوق کے احباب مراد ہیں۔

فرش سے تا عرش وھاں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یھاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

یعنی وہاں رنگ وعیش کی رنگ رلیاں ہو رہی تھیں اور ہم یہاں جل رہے تھے۔ سوختن کے باب سے ماضی وحال ومستقبل کی تصریف (۴) مراد ہے۔ نزاکت یہ ہے کہ اس امتدادِ زمانی کو جو تصریف میں سوختن کے ہے، مصنف نے امتدادِ مکانی پر منطبق کیا ہے۔ دوسرا پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ یہاں کا زمین وآسمان آگ لگا دینے کے قابل تھا۔

ناگہاں اس رنگ سے خونابہ ٹپکانے لگا
دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

یعنی اس رنگ سے جو آگے کی غزل میں آتا ہے اور کاوشِ ناخن استعارہ ہے کاوشِ غم سے۔

(۱۶)

نالۂ دل میں شب اندازِ اثر نایاب تھا
تھا سپندِ بزمِ وصلِ غیر گو بے تاب تھا

یعنی اگرچہ دل بے تاب تھا، مگر اُس کی بے تابی برخلافِ مدعا تھی، گویا دلِ بے تاب سپندِ بزمِ وصلِ غیر تھا۔ (۱)

مقدمِ (۲) سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

یعنی سیلاب کے آنے سے خانۂ عاشق صدائے آب کا ارغنوں بن گیا، جس کو سن کر دل کو سرور ونشاط ہے۔ آہنگ کا لفظ مناسب ساز ہے۔ غرض یہ ہے کہ عشاق کو اپنی خانہ خرابی سے لذت حاصل ہوتی ہے۔

نازشِ ایامِ خاکستر نشینی کیا کہوں
پہلوے اندیشہ وقفِ بسترِ سنجاب تھا

یعنی اگرچہ میں خاک نشیں تھا، لیکن میرا دل قناعت کے فخر و ناز کے سبب سے فرشِ سنجاب پر لوٹ رہا تھا۔

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ رُوکشِ خرشیدِ عالم تاب تھا

یعنی جنونِ نارسا نے کچھ نہ کی یعنی اکتسابِ فیض سے اور اتحادِ معشوق سے محروم رکھا، ورنہ ایک ایک ذرے نے ایسا اکتسابِ نور کیا تھا کہ رشکِ دہ آفتاب تھا۔

قطعہ

آج کیوں پروا نہیں اپنے اسیروں کی تجھے
کل تلک تیرا بھی دل مہر و وفا کا باب تھا(۳)
یاد کر وہ دن کہ ہر یک حلقہ تیرے دام(۴) کا
انتظارِ صید(۵) میں اک دیدۂ بے خواب تھا

یہ قطعہ ہے اور حلقۂ دام کو دیدۂ بے خواب سے تشبیہ دی ہے۔ وجہ شبہ یہ ہے کہ دیدۂ بے خواب کی طرح حلقۂ دام کھلا رہتا ہے۔

میں نے روکا رات غالبؔ کو وگرنہ دیکھتے
اس کے سیلِ گریہ میں گردوں کفِ سیلاب تھا

یعنی سیلابِ گریہ آسمان تک بلند ہو جاتا۔

(۱۷)

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب   خونِ جگر ودیعتِ مژگانِ یار تھا

حسب دینا پڑا یعنی آنکھوں سے بہانا پڑا، گویا خونِ جگر اس کی امانت تھی۔ (۱)

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

قاعدہ ہے کہ آئینے میں ایک ہی عکس دکھائی دیتا ہے، لیکن اسے توڑ ڈالو تو ہر ہر ٹکڑے میں وہی پورا عکس معلوم ہونے لگتا ہے اور یہاں ہر ہر عکس کو دیکھ کر ایک ایک آرزو کا خون ہوتا ہے۔ غرض کہ جس آئینے میں معشوق کے عکس و تمثال کا جلوہ تھا اس کے ٹوٹنے سے یک شہر آرزو کا خون ہوگیا۔ یہ کہا ہوا مضمون ہے:

نظر آتے کبھی کا ہے کو اک جا خودنما اتنے
یہ حسنِ اتفاق آئینہ اُس کے روبہ رو ٹوٹا[1]

یک شہر آرزو میں وہی ہی ترکیب ہے، جیسی یک بیاباں ماندگی و یک قدم دشت میں ہے۔

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گزار تھا

ہوا کے معنی آرزو اور رہ گزار سے رہ گزارِ معشوق مراد ہے۔

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آب دار تھا

یعنی جس طرح تلوار میں جوہر آب دار ہوتے ہیں، اُسی طرح موج سراب کے ذرے تھے۔ حاصل یہ کہ سرزمین عشق پر تلوار برستی ہے۔

---

[1] کلیات میر ۲۲۸/۱۰ (دیوان اول) کلیات میر میں شعر کا متن اس طرح ہے

کہاں آتے میسر تجھ سے مجھ کو خوش نما اتنے
ہوا یوں اتفاق آئینہ میرے روبرو ٹوٹا

خود میر نے "نکات الشعرا" میں اس شعر کو اس طرح درج کیا ہے

کہاں آتے میسر مجھ کو تجھ سے خوش نما اتنے
یہ حسن اتفاق آئینہ تیرے روبرو ٹوٹا

اس شعر کی تخریج کے لیے ڈاکٹر احمد محفوظ کا ممنون ہوں۔ (ظ)

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

یعنی کم ہوئے پہ بھی بہت زیادہ نکلا۔

(۱۸)

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

یعنی کمالِ انسانیت کے مرتبے پر پہنچنا سہل نہیں ہے۔ (۱)

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

ٹپک رہا ہے یعنی ظاہر ہو رہا ہے اور ٹپکنے کی لفظ گھر کے لیے اور گریے کے ساتھ بھی بہت ہی مناسبت رکھتی ہے۔

ع لفظے کہ تازہ است، بہ مضموں برابر است[1]

---

[1] جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے بتایا کہ مسعود حسن رضوی ادیبؔ (ف ۱۹۷۵ء) نے طالبؔ آملی (ف ۱۰۳۶ھ) کی طرف نسبت دیتے ہوئے یہ مصرع انھیں سنایا تھا، لیکن طالبؔ آملی کے کلیات و دواوین کے مطبوعہ اور قلمی نسخوں میں یہ مصرع یا اس زمین میں کوئی غزل موجود نہیں۔

البتہ عبدالسلام بن قاسم لاہوری کی "مجالس جہانگیری" سے معلوم ہوتا ہے کہ جمادی الاولیٰ ۱۰۲۰ھ (جولائی ۱۶۱۱ء) میں شہنشاہ جہانگیر اور اس کے دربار کے متعدد شعرا نے اس زمین میں طبع آزمائی کی تھی۔ اس سلسلے کے دست یاب اشعار ذیل میں نقل کیے جاتے ہیں:

بگذر مسیح از سرِ ما کشتگانِ عشق   یک زندہ کردنِ تو بہ صد خوں برابر است   (امیر الامرا)
اے محتسب ز گریۂ پیرِ مغاں بترس   یک خُم شکستنِ تو بہ صد خوں برابر است   (علی احمد مہر کن)
ہر کس کہ ذوقِ کشتنِ تیغ تو یافتہ است   یک لحظہ زندگیش بہ صد خوں برابر است   (مہابت خاں)
از من متاب رخ کہ نیم بے تو یک نفس   یک دل شکستنِ تو بہ صد خوں برابر است   (جہانگیر)
جانم فدائے تیغِ تو، خونِ مرا بریز   ایں خوں نہ کردنِ تو بہ صد خوں بر بر ست   (سعیدائے گیلانی)

=

وائے دیوانگیِ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا

ہردم یعنی ہر مرتبہ سانس لینے میں اُس مبدأ حیات و وجود کی طرف دوڑتا ہوں اور اپنی نارسائی سے حیران ہو کر رہ جاتا ہوں۔

جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئنہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

یعنی اس کا جلوۂ حسن یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے دیکھو، تو آئینہ چاہتا ہے کہ آنکھ بن جائے اور جوہر یہ چاہتا ہے کہ پلکیں بن جائے اور آئینے سے آنکھ کی تشبیہ مضمونِ مشہور ہے۔ اور یہاں آئینے سے آئینۂ فولادی مراد ہے کہ جوہر اسی میں ہوتے ہیں۔

عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے (۲) شمشیر کا عریاں ہونا

یعنی قتل گاہ میں عُشاق کو ایسی مسرت حاصل ہے کہ شمشیر کو عریاں دیکھ کر وہ جانتے ہیں کہ ہلالِ عیدِ نظارہ دکھائی دیا۔ لفظِ ہلال تنگیِ وزن سے نہ آسکا اور شعر کا مطلب ناتمام رہ گیا۔

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا

یعنی ہم داغ لے کے چلے، اب تجھے باغ باغ ہونا مبارک ہو، اور یہی محاورہ ہے۔ باغ

=

چوں ہیچ کس بہ دانشِ اصلی نبرد راہ بے دانشی بہ علم فلاطوں برابر است (حیاتی گیلانی)

ممکن ہے یہ مصرع اسی عہد کے کسی شاعر کا ہو۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو : مجالسِ جہانگیری ص ۲۹-۲۲۸۔ تورکِ جہانگیری ص ۱۱۲ (جشن ہفتمیں نوروز)۔ خزانۂ عامرہ ص ۱۹۰۔ شعر العجم ۳/ ۷-۶۔ کاروانِ ہند ۵۶۰/۱۔

(مجالسِ جہانگیری، خزانۂ عامرہ اور کاروانِ ہند کے حوالوں کے لیے ڈاکٹر حسن عباس (شعبۂ فارسی، بنارس ہندو یونیورسٹی) کا ممنون ہوں۔ (ظ)

باغ ہونے کی جگہ پر گلستاں ہونا، خاص مصنف کا تصرف ہے۔ (۳)

عشرتِ پارۂ دل، زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر، غرقِ نمک داں ہونا

دونوں مصرعوں میں فعل (ہے) محذوف ہے۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا (۴)

یعنی لہو دیکھتے ہی رحم آ گیا کہ یہ میں نے کیا کیا۔ نہ غصہ آتے دیر لگی، نہ پشیمان ہوتے دیر لگی۔ اور ممکن ہے کہ زود پشیماں طعن وطنز سے کہا ہو، یعنی جب کام اختیار سے باہر ہو چکا جب رحم آیا۔ کیا جلد پشیمان ہوا۔

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت (۵) غالبؔ!
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

یعنی اگر ہجر ہے تو وہ آپ چاک کرے گا اور اگر وصل ہے تو شوخیِ معشوق کے ہاتھوں پرزے اڑ جائیں گے۔

(۱۹)

شب خمارِ شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیطِ بادہ (۱) صورت خانۂ خمیازہ تھا

یعنی رات کو میرے شوق نے قیامت برپا [کر] رکھی تھی، اور شوق میں بے لطفی و بے مزگی جو تھی، اس وجہ سے اُسے خمار سے تشبیہ دی، اور کہتا ہے یہاں سے لے کر دریائے بادہ تک میرے خمیازہ کا صورت خانہ بنا ہوا تھا، یعنی میں نے خمار میں ایسی لمبی لمبی انگڑائیاں لیں جن کی درازی محیطِ (۲) بادہ تک پہنچی۔ غرض مصنف کی یہ ہے کہ انگڑائی لینے میں جو ہاتھ پاؤں پھیلتے تھے وہ گویا شراب کو ڈھونڈھتے تھے۔

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا(۳)
جادہ اجزاے دوعالم دشت کا شیرازہ تھا

یک قدم وحشت سے وحشت کا مرتبۂ ادنیٰ مقصود ہے، اور اجزاے دوعالم دشت، بہ منزلہ اجزاے عالم عالم دشت یا اجزاے دوصد دشت ہے۔ جس سے مراد کثرتِ ویرانی ہے، یعنی ممکنات نے اپنے مبدأ سے ایک ذرا سی وحشت ومغائرت جو کی، تو عالمِ امکان موجود ہوگیا، اور اُس وحشت کا ایک قدم جس جادے پر پڑا گویا وہ اوراقِ دوصد دشت کا شیرازہ تھا۔ اس سبب سے کہ وحشت میں قدم جب اٹھے گا دشت ہی کی طرف اٹھے گا اور عارف کی نظر میں تمام عالمِ امکاں ویران ہے۔ دوعالم دشت کی ترکیب میں مصنف نے دشت کی مقدار کا پیمانہ عالم کو بنایا ہے، جس طرح ماندگی کی مقدار کا پیمانہ بیابان کو اور تامل کی مقدار کا پیمانہ زانو کو اور آرزو کا پیمانہ شہر کو قرار دیا ہے۔

مانعِ وحشت خرامی ہاے لیلیٰ کون ہے؟
خانۂ مجنونِ صحرا گرد، بے دروازہ تھا

مصنف نے صحرا گرد مجنوں کی صفت ڈال کر اس کے گھر کا پتہ دیا، یعنی مجنوں کا گھر تو صحرا ہے اور صحرا وہ گھر ہے جس میں دروازہ نہیں، پھر لیلیٰ کیوں نہیں وحشی ہوکر اس کے پاس چلی آتی؟ کون اُسے مانع ہے؟(۴)

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغناے حسن
دست مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا

یعنی حسن کو باوجود استغنا، ایسی احتیاج ہے کہ ہاتھ حنا کی طرف اور منہ غازے کی طرف پھیلائے ہوئے ہے۔(۵)

نالۂ دل نے دیے اوراقِ لختِ دل بہ باد(۶)
یادگارِ نالہ یک دیوانِ بے شیرازہ تھا

بہ باد دیے یعنی برباد کیے۔ اس میں پارہ ہاے دل کو اوراق سے تشبیہ دی ہے، پھر اوراق کو دیوانِ بے شیرازہ سے تشبیہ دی اور نالہ کو شاعر فرض کیا ہے، جس نے اپنی یادگار کو آپ برباد کیا۔

بہ باد دادن فارسی کا محاورہ ہے، اردو میں برباد کرنا کہتے ہیں۔

(۲۰)

دوست غم خواری میں میری سعی فرماویں گے کیا؟
زخم کے بھرتے تلک ناخن نہ بڑھ جاویں گے کیا؟

پہلے مصرعے میں (کیا) تحقیر کے لیے ہے اور دوسرے مصرعے میں استفہامِ انکاری کے لیے، یعنی میرے ناخن کاٹنے سے کیا فائدہ، پھر بڑھ نہ آئیں گے؟(۱)

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور! کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرماویں گے کیا؟

کہتے ہیں تمھاری بے توجہی حد سے گذر گئی کہ میرا حال متوجہ ہو کر نہیں سنتے، اور ہر بار تجاہلِ عارفانہ سے کہتے ہو کہ (کیا کہا؟) اس شعر میں 'کیا' محلِ حکایت میں ہے، جس طرح آگے مصنف نے کہا ہے:

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا؟ کہاں تک اے سراپا ناز ”کیا کیا“؟

حضرتِ ناصح گر آویں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو(۲) کہ سمجھاویں گے کیا؟(۳)

صاف شعر کا کیا کہنا، گو دوسرے مصرعے میں سے (مگر) محذوف ہے، مگر خوبی یہ ہے کہ اس طرح سے ادا کیا ہے کہ دیوانگی کی تصویر کھنچ گئی۔

آج وھاں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا؟

یعنی اگر اس کے پاس تلوار نہ ہوگی تو میں دے دوں گا۔

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جاویں گے کیا؟

(کیا) استفہام انکاری کے لیے ہے، اور قید ہونا اور چھوٹ جانا دونوں کا اجتماع طف سے خالی نہیں۔

خانہ زادِ زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں؟
ہیں گرفتارِ وفا، زِنداں سے گھبراویں گے کیا؟

فاعل یعنی لفظ (ہم) محذوف ہے۔

ہے اب اس معمورے میں قحطِ غمِ الفت اسدؔ
ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھاویں گے کیا؟

ہمیں تو غم کھانے کا مزہ پڑا ہوا ہے اور وہی یہاں نہیں، یعنی اس شہر میں ایسے معشوق نہیں جن سے محبت کیجیے۔

(۲۱)

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی(۱) انتظار ہوتا

یعنی مر جانا ہی بہتر ہوا۔

ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے(۲) اگر اعتبار ہوتا(۳)

ہم نے جو یہ کہا کہ فقط وعدۂ وصل سن کے ہم مرنے سے بچ گئے، تو تم نے جھوٹ جانا۔ دوسرا احتمال یہ ہے کہ تیرا وعدہ سن کر جو ہم جیے، تو اس کا یہ سبب تھا کہ ہم نے اُسے جھوٹا وعدہ خیال کیا اور جان مُنادیٰ ہے۔

تری نازکی سے جانا کہ بندھا تھا عہد بودا
کبھی تو نہ توڑ سکتا اگر استوار ہوتا

(جانا) کا فاعل (ہم نے) محذوف ہے، اور نازکی بہ معنی نزاکت۔

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا(۴)

(جو) کا "واو" وزن سے ساقط ہو گیا اور یہ درست ہے، بلکہ فصیح ہے، لیکن اس کے ساقط ہو جانے سے دو جیمیں جمع ہو گئیں اور عیب تنافر پیدا ہو گیا، لیکن خوبیِ مضمون کے آگے ایسی باتوں کا کوئی خیال نہیں کرتا۔ تیرِ نیم کش وہ جسے چھوڑتے وقت کمان دار نے کمان کو پورا نہ کھینچا ہو اور اسی سبب سے وہ پار نہ ہو سکا۔

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غم گسار ہوتا(۵)

دوستوں کی شکایت ہے کہ انھوں نے نصیحت پر کیوں کمر باندھی ہے؟(۶)

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

یعنی جس طرح دل میں غم چھپا ہوا ہے، اگر اسی طرح شرار بن کر پتھر میں یہ پوشیدہ ہوتا تو اُس میں سے بھی ہو ٹپکتا۔ حاصل یہ کہ غم کا اثر یہ ہے کہ دل و جگر کو لہو کر دیتا ہے، پتھر کا جگر بھی ہو تو وہ بھی لہو ہو جائے۔

غم اگرچہ جاں گسل ہے، پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا(۷)

(پہ) بہ معنی مگر اور ان معنی میں (پر) فصیح ہے، اور آخر مصرعے میں (ہے) تامہ ہے اور پہلا (ہے) ناقصہ ہے۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے؟ شبِ غم بُری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا(۸)

(کیا ہے) میں ضمیر مستتر ہے، مرجع اس کا شبِ غم ہے، جو دوسرے جملے میں ہے کہ اگر اس شعر میں اِضمار قبل الذکر ہے اور اگر ضمیر کو مستتر نہ لیں، بلکہ (ہے) کا فاعل شبِ غم کو کہیں تو لطفِ سخن جاتا ہے، تاہم خوبی اس شعر کی حدِ تحسین سے باہر ہے۔

ہوئے مر کے ہم جو رسوا، ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کبھی جنازہ اٹھتا، نہ کہیں مزار ہوتا

یعنی جنازہ اٹھنے اور مزار بننے نے رسوا کیا، ڈوب مرتے تو اچھے رہتے۔

اُسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

دوچار ہونے سے دکھائی دینا مراد ہے۔

یہ مسائلِ تصوف، یہ ترا بیان غالبؔ!
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

اس مقطعے کی شرح لکھنا ضرور نہیں، بہت صاف ہے، لیکن یہاں یہ نکتہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ خبر سے انشا میں زیادہ مزہ ہوتا ہے۔ پہلا مصرع اگر اس طرح ہوتا کہ غالب! تیری زبان سے اسرار تصوف نکلتے ہیں الخ تو یہ شعر جملۂ خبریہ ہوتا۔ مصنف کی شوخیِ طبع نے خبر کے پہلو کو چھوڑ کر اسی مضمون کو تعجب کے پیرایے میں ادا کیا اور اب یہ شعر سارا جملۂ انشائیہ ہے۔

(۲۲)

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا(۱) تو جینے کا مزا کیا

یعنی رقیب بوالہوس کی ہوس کو نشاطِ کار و لطفِ وصلِ نگار حاصل ہے۔ اب ہمارے جینے کا کیا مزا رہا۔ مصنف کی اصطلاح میں ہوس محبتِ رقیب کا نام ہے۔ اسی غزل میں آگے کہتے ہیں:

ع ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا؟

دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ دنیا میں انسان کو ہوا و ہوس سے رہائی نہیں، اگر مرنا نہ ہوتا تو اس طرح کے جینے میں کچھ مزا نہ تھا، یعنی حاصلِ زندگانی مرنا ہے۔(۲)

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا؟
کہاں تک اے سراپا ناز ''کیا کیا''؟

یعنی میرا حال سن کر تم کب تک (کیا کیا) کہہ کر ٹالو گے، اس تجاہل شعاری سے آخر تمھارا کیا مطلب ہے؟

نوازش ہائے بے جا(۳) دیکھتا ہوں
شکایت(۴) ہائے رنگیں(۵) کا گلا کیا؟

نوازش بے جا وہ جو رقیب پر ہو۔ اور جب رقیب پر تم التفات کرو تو میری شکایت سے کیوں برا مانو؟ اور اس کا گلہ کیوں کرو؟

نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا

بے تکلف و بے حجاب ہو کر مجھ سے آنکھ چار کرو۔ یہ تغافلِ صبر آزما کیسا؟ یعنی میرا دل دیکھنے کے لیے اور میرے ضبط کے آزمانے کے لیے یہ چشم پوشی کیسی؟(۶)

فروغِ شعلۂ خس(۷) یک نفس ہے
ہوس(۸) کو پاسِ ناموسِ وفا کیا؟

اس شعر میں رقیب پر طعن ہے کہ اُسے عشق نہیں ہے، ہوس ہے۔ اس کی محبت شعلۂ خس کی طرح بے ثبات ہے۔ اُسے ناموسِ(۹) وفا کا پاس بھلا کہاں؟ اُس کا فروغِ عشق چار دن کی چاندنی ہے۔

نفس موجِ محیط(۱۰) بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلا کیا؟

یعنی یہاں بے شراب پیے بے خودی ہے، پھر بے التفاتیِ ساقی کا گلہ کرنا کیا ضرور ہے؟ جسے اُس کی صورت دیکھ کر بے خودی ہو جائے، اُسے وہ شراب نہ دے تو کیا شکایت؟

دماغِ عطر(۱۱) پیراہن(۱۲) نہیں ہے
غمِ آوارگی ہائے صبا کیا

صبا سے بوے گل مراد ہے۔ اس سبب سے کہ صبا ہی کے چلنے سے پھول کھلتے ہیں تو اس میں بوے گل ملی ہوئی ہوتی ہے، اور یہ ظاہر ہے کہ اگر صبا آوارہ و پریشان نہ ہوتی تو سب پھولوں کی خوشبو ایک ہی جگہ جمع ہو جاتی، لیکن شاعر کہتا ہے کہ مجھے پیراہن کے بسانے ہی کا دماغ نہیں ہے، آوارہ مزاجی صبا کی کیا پروا؟ جسے ہوسِ دنیا نہ ہو اُسے بے وفائی دنیا کا کیا غم ہے؟(۱۳)

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں(۱۴) ہمارا پوچھنا کیا؟

یعنی ہر قطرے کو دریا کے ساتھ اتحاد کا دعویٰ ہے' اسی طرح ہم کو بھی اپنے مبدأ کے ساتھ عینیت کا دعویٰ ہے۔ وہ دریا ہے اور ہم اسی دریا کے قطرے ہیں، اور قطرہ دریا میں مل کر دریا ہو جاتا ہے۔

مُحابا(۱۵) کیا ہے؟ میں ضامن، اِدھر دیکھ
شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا؟

(ادھر دیکھ) دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو مقام تنبیہ میں یہ کلمہ کہتے ہیں، دوسرے یہ کہ تو میری طرف دیکھ تو سہی' اگر میں شہید نگاہ ہو جاؤں تو ذمہ کرتا ہوں کہ تجھے خوں بہا نہ دینا پڑے گا۔[ل]

سن اے غارت گرِ جنسِ وفا! سن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا(۱۶) کیا؟

یعنی تو جو یہ کہتا ہے کہ ہمیں شکستِ دل کی خبر نہیں، تو کہیں شکستِ دل میں آواز ہوتی ہے جو تجھے سنائی دیتی؟ مصنف نے شکستِ دل کو شکستِ قیمتِ دل سے تعبیر کیا اور اسی لیے جنس و غارت اُس کے مناسبات ذکر کیے ہیں۔ دوسرا پہلو اس بندش میں یہ نکلتا ہے کہ شکستِ دل کی صدا تجھے اچھی معلوم ہوتی ہے، تو دل شکنی تو کیے جا اور سنے جا۔ بھلا دل کی اور صداے شکستِ دل کی کیا حقیقت ہے جو تو تامل کرے۔(۱۷)

[ل] اس فقرے میں "ذمہ کرنا" بہ ظاہر محاورۂ اردو کے خلاف ہے۔ (ط)

کیا کس نے جگر داری کا دعویٰ؟
شکیبِ خاطرِ عاشق بھلا کیا؟

یعنی مجھے ہرگز یہ دعویٰ نہیں ہے کہ بے تمہارے مجھے چین آئے گا۔

یہ قاتل (۱۸) وعدۂ صبر آزما کیوں؟
یہ کافر فتنۂ طاقت رُبا (۱۹) کیا؟

اسی وعدۂ صبر آزما کو دوسرے مصرعے میں فتنۂ طاقت رُبا سے تعبیر کیا ہے۔ اس شعر میں جس طرز کی بندش ہے، مصنف کا خاص رنگ ہے اور اس میں منفرد ہیں۔

بلائے جاں ہے غالب! اس کی ہر بات
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

(کیا) اس شعر میں حرفِ عطف ہے جسے معطوف و معطوف علیہ میں بیانِ مساوات کے لیے لاتے ہیں۔

(۲۳)

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

یعنی پھر ہمارا کہنا کیا غلط ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا۔ اور ہم سا کوئی آفت زدہ نہ ہوا۔

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

یعنی پھر کسی اور کی ہم کیوں اُٹھانے لگے؟

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
رو بہ رو (۱) کوئی بُتِ آئنہ سیما نہ ہوا

یعنی کسی نے مقابلہ نہ کیا۔

کم نہیں نازشِ ہم نامیِ چشمِ خوباں
تیرا بیمار بُرا کیا ہے گر اچھا نہ ہوا

یعنی اگر میں بیمار رہا تو چشمِ معشوق بھی تو بیمار ہے یہ ہم نامی کا فخر کیا کم ہے۔

سینے کا داغ ہے وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا
خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریا نہ ہوا

یعنی جس طرح کہ قطرہ خاک میں جذب ہو کر ایک داغ خاک پر پیدا کرتا ہے، اسی طرح پر نالہ ضبط کرنے سے سینے میں داغ پڑ جاتا ہے۔

نام کا میرے ہے، جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا(۲)
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا(۳)

صاف ہے۔

ہر بُنِ مو سے دمِ ذکر نہ ٹپکے خوناب؟
حمزہ کا قصہ ہوا، عشق کا چرچا نہ ہوا

یعنی یہ نہیں ممکن کہ خوناب نہ ٹپکے۔ اس شعر میں استفہامِ انکاری ہے کہ بھلا یہ ہوسکتا ہے کہ خوناب نہ ٹپکے؟

قطرے میں دجلہ(۴) دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل
کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

یعنی عارف کی نظر کھیل تھوڑی ہے۔ اس شعر کو بھی استفہامِ انکاری کے طرز سے پڑھنا چاہیے۔

تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اڑیں گے پُرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ(۵) تماشا نہ ہوا

اپنی رسوائی اور موردِ تعذیر ہونے کا اظہار ہے کہ لوگ اُسے تماشا سمجھے ہوئے ہیں۔

(۲۴)

اسد! ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشت خار اپنا

اسد اور آہو کا تقابل تو ظاہر ہے۔ جنون جولاں ہونے سے یہ اشارہ کیا ہے کہ آہو بھی میرے پیچھے رہ جاتا ہے، اور پشت خار سے پیچھے ہی کھجاتے ہیں۔ گدا کی لفظ پشت خار کی مناسبت کے لیے ہے۔ بے سروپا کہنے سے یہ مقصود ہے کہ پشت خار تک میرے پاس نہیں ہے، اگر ہے تو مژگانِ آہو ہے۔ پنجے میں اور مژگاں میں اور پشت خار میں وجہ شبہ جو ہے وہ ظاہر ہے۔ یعنی شکل تینوں کی ایک ہی سی ہے۔ مژگاں کو پہلے پنجے سے تشبیہ دی پھر پنجے کو پشت خار سے تشبیہ دی۔

(۲۵)

پئے نذرِ کرم تحفہ ہے شرمِ نارسائی کا
بہ خوں غلتیدۂ صد رنگ (۱) دعوی (۲) پارسائی کا

یعنی کریم کو نذر دینے کے لیے میری شرم و ندامت اُس دعوے پرہیزگاری کا تحفہ لے کے چلی ہے، جس کا سو گناہوں کے ہاتھ سے خون ہو چکا ہے۔ (شرمِ نارسائی کا تحفہ) اسم ہے (ہے) کا اور دوسرا مصرع سارا خبر ہے۔ (پے نذرِ کرم) تحفہ دینے کا سبب و غایت ہے۔ درگاہِ کریم سے تقرب نہ ہونا اور دور رہنا نارسائی کے معنی ہیں۔ (۳)

نہ ہو حسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا
بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

شاعر معشوقِ آوارہ مزاج پر طعن کرتا ہے کہ بھلا تمھیں کون بے وفا کہہ سکتا ہے؟ سو آدمیوں کی آنکھ تم پر پڑی، تو گویا سو مہریں ہو گئیں کہ تم پارسا ہو، اور اس طعن کا مفہومِ مخالف یہ ہے کہ تماشا دوست ہو کر اور اغیار سے جھانک تاک کر کے پارسائی کجا؟ اور خیانت و بے وفائی کی رسوائی و بدنامی سے کہاں بچ سکتے ہو؟

زکاتِ حسن دے اے جلوۂ بینش (۴) کہ مہر (۵) آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

کاسۂ گدائی دل سے استعارہ ہے۔ کہتے ہیں اے جلوہ گاہِ بینش میرے کشکولِ دل کو زکاتِ عرفاں دے کر روشن کر دے کہ اس فقیر کے لیے وہ چراغ ہو جائے اور آفتاب کی طرح شب تارِ جہالت کو دن کر دے۔

نہ مارا جان کر بے جرم، غافل (۶) تیری گردن پر
رہا مانندِ خونِ بے گنہ حق آشنائی کا

ملامت کرتا ہے کہ آشنائی کا حق یہ تھا کہ مجھے قتل کیا ہوتا۔ تو نے بے گناہ سمجھ کر میرے قتل سے کنارہ تو کیا، مگر یہ خبر نہیں کہ حق آشنائی اسی طرح تیری گردن پر ہے، جس طرح خونِ بے گناہ ہوتا۔

تمنائے زباں، محوِ سپاسِ بے زبانی ہے
مٹا جس سے تقاضا شکوۂ بے دست و پائی کا

شاعر اپنے دل کی دو باتیں بیان کرتا ہے۔ ایک تو زباں آوری کی تمنا، دوسرے بے دست و پائی کا شکوہ۔ شکوے کا تقاضہ یہ تھا کہ مجھے بیان کر، لیکن بے زبانی کے سبب سے وہ تقاضا اس کا مٹ گیا، تو گویا بے زبانی کا یہ احسان ہوا۔ اسی احسان کی شکر گذاری میں زباں آوری کی تمنا محو ہے۔ حاصل یہ کہ میرا مرتبۂ صبر ایسا بڑھا ہوا ہے کہ اپنی بے دست و پائی کا شکوہ نہیں کرتا، اور بے زبانی میں یہ فائدہ دیکھ کر زبان آوری کی تمنا بھی میرے دل سے مٹ گئی۔ (۷)

وہی اک بات ہے جو یھاں نفَس (۸) وھاں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

جلوۂ چمن سے فصلِ بہار و جوشِ گل مراد ہے۔ یعنی یہی ایک چیز نکہتِ گل کا بھی سبب ہے اور یہی جوشِ بہار میرے ترانۂ سرشار کا بھی باعث ہے۔ حاصل یہ کہ میرا نفَس نکہتِ گل سے کم نہیں کہ علت دونوں کی ایک ہی ہے۔

دہانِ ہر بُتِ پیغارہ جو زنجیرِ رسوائی   عدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا

پیغارہ کے معنی طعن و تشنیع۔ کہتا ہے کہ جو حسین کہ طعن و طنز ڈھونڈھا کرتے ہیں، اُن سب کے دہن تیرے لیے زنجیرِ رسوائی ہیں، یعنی ہر ایک دہنِ طنز گفتار ایک ایک حلقہ ہے زنجیرِ رسوائی کا (۹)۔ پہلے مصرعے میں سے (ہے) محذوف ہے، اور حسینوں کے دہن کو عدم کہتے ہیں تو جب اُن کے دہن میں تیری بے وفائی کا ذکر ہے تو گویا عدم تک پہنچ گیا اور تیری نیک نامی کے پاؤں میں زنجیرِ رسوائی پڑ گئی۔

نہ دے نامے کو اتنا طول غالبؔ! مختصر لکھ دے
کہ حسرت سنج ہوں عرضِ ستم ہائے جدائی کا

سنجیدن فارسی میں وزن کرنے اور موزوں کرنے کے معنی پر ہے۔ نو سنج و نغمہ سنج و زمزمہ سنج و ترانہ سنج و نکتہ سنج سب مانوس ترکیبیں ہیں اور فصحا کی زبان پر ہیں۔ لیکن متاخرینِ اہلِ زبان اور ان کے متبعین آرزو سنج و حسرت سنج و شکوہ سنج بھی مثل بیدلؔ (ف ۱۱۳۳ھ) وغیرہ کے بہ تکلف نظم کرنے لگے ہیں اور تصنع سے خالی نہیں ہے۔

(۲۶)

گر نہ اندوہِ شبِ فرقت بیاں ہو جائے گا
بے تکلف داغِ مہ مُہرِ دہاں ہو جائے گا

یعنی شبِ فراق کا اندوہ اگر میں بیان نہ کر سکوں، تو یہ سمجھنا چاہیے کہ چاند کا داغ نہ تھا، بلکہ میرے ہونٹوں پر مہر تھی۔ (۱)

زہرہ (۲) گر ایسا ہی شامِ ہجر میں ہوتا ہے آب
پر توِ مہتاب سیلِ خانماں ہو جائے گا

یعنی شامِ ہجر کی ہیبت ہر ایک کا زہرہ آب کرتی ہے تو کیا عجب ہے کہ چاندنی کا زہرہ بھی آب ہو جائے اور وہ میرے گھر کے لیے سیلاب ہو جائے۔

لے تو لوں سوتے میں اُس کے پانو کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

یعنی میری محبت کو پاک محبت پھر نہ سمجھے گا۔

دل کو ہم صَرفِ وفا سمجھے تھے کیا معلوم تھا
یعنی یہ پہلے ہی نذرِ امتحاں ہو جائے گا

نذرِ امتحاں یعنی اس کے امتحان لینے ہی میں اس کا کام تمام ہو جائے گا۔ یہ نہ خبر تھی۔

سب کے دل میں ہے جگہ تیری جو تو راضی ہوا
مجھ پہ گویا اک زمانہ مہرباں ہو جائے گا

تو سب کے دل میں ہے۔ تو مجھ سے راضی ہوگا تو سب کے دل مجھ سے راضی ہو جائیں گے۔ (ہو) ماضی کا صیغہ ہے۔ حرفِ شرط کے تحت میں اس کے معنی مستقبل کے ہو جاتے ہیں۔

گر نگاہِ گرم فرماتی رہی تعلیمِ ضبط
شعلہ خس میں، جیسے خوں رگ میں نہاں ہو جائے گا

یعنی نظرِ عتاب جو ضبطِ نالہ و آہ کا اشارہ کرتی ہے، اس کے ڈر سے عجب نہیں کہ شعلہ خس میں اس طرح چھپ رہے جیسے رگ میں خون۔

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گُلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

یعنی میرا حال ایسا ہے کہ جو دیکھتا ہے اُسے رونا آتا ہے۔

وائے گر میرا ترا انصاف محشر میں نہ ہو
اب تلک تو یہ توقع ہے کہ وھاں ہو جائے گا(۳)

صاف شعر ہے۔

فائدہ کیا سوچ آخر تو بھی دانا ہے اسدؔ!
دوستی ناداں کی ہے، جی کا زیاں ہو جائے گا(۴)

'ناداں کی دوستی جی کا زیاں' مثل ہے۔

(۴۷)

دردِ منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا(۱) ہوا برا نہ ہوا

تکلیف یہ ہے کہ نہ اچھا(۲) ہوا، نہ برا ہوا۔ بہ حسبِ لفظ دونوں باتوں کا نہ ہونا محال معلوم ہوتا ہے۔ لیکن معنی کی راہ سے اچھا وہ اچھا نہیں ہے جو بُرے کے مقابل میں ہے بلکہ اچھا ہونا زوالِ مرض کے معنی پر ہے۔

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو؟
اک تماشا ہوا گِلا نہ ہوا(۳)

دستور ہے کہ چار آدمیوں کو ملتفت کر کے کسی کی شکایت کرتے ہیں تا کہ وہ انصاف کریں، مگر انھیں رشک کے مارے گوارا نہیں ہے کہ رقیب ہماری شکایت اُس کے منہ سے سنیں اور ہاں میں ہاں ملائیں۔(۴)

ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں
تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا

جب تو ہی نے قتل نہ کیا تو پھر یہ آرزو کس سے پوری ہوگی؟

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں(۵) کھا کے بے مزا نہ ہوا

لبِ معشوق کی شیرینی پر دلیل یہ ہے کہ حرفِ تلخ اُس کے منہ سے سن کر رقیب بوالہوس(۶) بھی جو کہ لذتِ عشق سے محروم ہے، بے مزہ نہ ہوا۔(۷)

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی
آج ہی(۸) گھر میں بوریا نہ ہوا

اس سے اہتمام مدارات و بے سامانی کا اظہار مقصود ہے اور مضمون کی سستی

ظاہر ہے۔

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا (۹)

(وہ) اشارہ ہے غرورِ حسن کی طرف۔ (۱۰)

جان دی، دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

پہلے حق کے معنی سچ اور دوسرے حق کے معنی ذمہ۔ (۱۱)

زخم گر دب گیا، لہو نہ تھمتا[۱]
کام گر رک گیا، روا نہ ہوا

کام تو رک جانے سے روا نہیں ہوتا (۱۲)، چاہیے تھا کہ زخم کے دبنے سے بھی لہو رواں نہ ہو، لیکن میرے حق میں اُس کے برخلاف ہے۔ تھما کی جگہ پر تھمتا اب متروک ہے۔

رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل دل ستاں روانہ ہوا

(روانہ) میں (روا) قافیہ ہے، اور (نہ) جزو ردیف تھا جو یہاں لفظ روانہ کا جزو واقع ہوا ہے، اصطلاح میں ایسے قافیے کو قافیۂ معمولہ کہتے ہیں۔ قواعدِ قافیہ میں اسے عیب لکھتے ہیں، لیکن اب تمام شعرا اسے صنائعِ لفظیہ میں جانتے ہیں اور بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ حق یہ ہے کہ قافیۂ معمولہ سے شعر سست ہو جاتا ہے۔ (۱۳)

کچھ تو پڑھیے کہ لوگ کہتے ہیں
آج غالب غزل سرا نہ ہوا

ساری غزل پڑھنے کے بعد پھر یہ کہنا کچھ تو پڑھیے، یہ مطلب رکھتا ہے شاید کہ طرح میں کچھ پڑھیے۔ (۱۴)

---

[۱] نسخۂ عرشی میں "تھمتا" کے بجائے "تھما" ہے۔

(۲۸)

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا(۱)

یعنی شوق دل میں سما کر تنگیِ جا کے سبب سے جوش وخروش نہیں دکھا سکتا۔ گویا دریا گہر میں سما گیا، کہ اب تلاطم نہیں باقی رہا۔

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخِ مکتوب (۲)
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا

(تو اور پاسخِ مکتوب) یعنی تو اور جواب لکھے؟ ممکن نہیں (۳)۔ تقدیر اس کی یہ ہے کہ (کہاں تو اور کہاں پاسخِ مکتوب) کہاں کی لفظ محذوف ہے، اور لفظ پاسخ سے نوشتنِ پاسخ یا فرستادن ودادنِ پاسخ مراد ہے۔ اور قاعدہ یہ ہے: کبھی فعل وفاعل میں اظہارِ استبعاد کے لیے حرفِ عطف کو فاصل کیا کرتے ہیں۔ مثلاً آگ اور نہ جلے، یعنی یہ بات مستبعد ہے اور کبھی مبالغے کے لیے عطف کرتے ہیں جیسے آگ اور دہکتی ہوئی۔ اسی طرح اور متعلقاتِ فعل میں بھی فصل کر دیتے ہیں۔

حنائے پائے خزاں ہے بہار، اگر ہے بھی (۴)
دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا

یعنی بہار ہے بھی تو کیا ہے، منہدی کی لالی ہے چار دن میں جاتی رہے گی۔ پھر خزاں ہی خزاں کا قدم درمیان میں ہے۔

غمِ فراق میں تکلیفِ سیرِ باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں (۵) خندہ ہائے بے جا کا

یعنی خندۂ گُل مجھ سے نہ دیکھا جائے گا۔

ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بُنِ مو کام چشمِ بینا کا

یعنی باوجودیکہ اپنے ہر بُنِ موے میں دیکھ رہا ہوں، اس پر بھی محرمیِ حسن نہیں حاصل ہے یعنی کُنہ ذات تک رسائی نہیں اور ہر بُنِ مو کو چشم بینا کہنے کی وجہ یہ ہے جب کہ ہر شے آئینۂ ظہورِ صنعت و قدرت ہے تو اس میں بُنِ مو بھی داخل ہے۔ یعنی ہر بُنِ مو اس طرح حکمت و صنعت کو دکھا رہی ہے جس طرح کوئی آنکھ سے دیکھ لیتا ہے۔

دل اس کو پہلے ہی ناز و ادا سے دے بیٹھے
ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا(۶)

یعنی ناز و ادا دل مانگنے کا تقاضا ہے، ہم نے تقاضے کی نوبت ہی نہ آنے دی۔

نہ کہہ کہ گریہ بہ مقدارِ حسرتِ دل ہے
مری نگاہ میں ہے جمع و خرج دریا کا

یعنی اس بات کو میں ہی خوب جانتا ہوں کہ اس دریا کا منبع و مجمع یعنی حسرتِ دل کس قدر ہے، اور اس کا خرچ یعنی آنسو کس قدر ہیں۔ غرض یہ کہ حسرت بڑھی ہوئی ہے۔ گریے سے اس کا اندازہ نہیں ہو سکتا۔ (۷)

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسدؔ!
جفا میں اس(۸) کی ہے انداز کار فرما(۹) کا

یعنی.

چرخ کو کب یہ سلیقہ ہے ستم گاری میں — کوئی معشوق ہے اس پردۂ زنگاری میں[ل]

(۲۹)

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفَس پرور ہوا
خطِ جامِ مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

گرفتگی و بستگی و تنگی و ضبطِ نفس حیرت کے لوازم میں ہیں اور جب ہر قطرۂ مے میں حیرت

[ل] یہ شعر منشی منولال صفا کا ہے۔ بحوالہ شعری ضرب الامثال ص ۱۲۷۔ (ط)

کے سبب سے یہ صفات پیدا ہوئے تو وہ موتی بن گیا اور پیالے میں جو لکیر تھی وہ عقد مروارید ہو گئی۔ اس بیان سے فقط حیرت کی شگرف کاری کا اظہار مقصود ہے۔ لیکن یہ حیرت حسنِ ساقی کو دیکھ کر پیدا ہوئی ہے۔ یہ مضمون مصنف کے ذہن میں رہ گیا۔

اعتبارِ عشق کی خانہ خرابی دیکھنا
غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ پر ہوا

یعنی میرے عشق کا جو اسے اعتبار ہو گیا ہے تو وہی میری خانہ خرابی کا باعث ہے۔

ع اے روشنیِ طبع تو بر من بلا شدی[۱]

(۳۰)

جب بہ تقریبِ سفر، یار نے محمل باندھا
تپشِ شوق نے ہر ذرہ پہ اک دل باندھا

ذروں کی جھلملاہٹ اور تپشِ دل میں وجہِ شبہ ظاہر ہے جو حرکت و سکون سے مرکب ہے۔

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز
جوہرِ آئنہ کو طوطیِ بسمل باندھا

سبزۂ باغ و سبزۂ خط و سبزۂ زنگار و سبزیِ جوہر کو طوطی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ور آئینۂ فولاد کے جوہروں کی سبزی ہر ایک رخ سے قائم نہیں ہوتی۔ اس سبب سے اسے طوطیِ بسمل سے تشبیہ دی کہ اس میں حرکت معلوم ہوتی ہے اور متحرک کی متحرک سے تشبیہ جس میں وجہ شبہ بھی حرکت ہو، نہایت ہی لطیف و بدیع ہوتی ہے۔ غرض یہ ہے کہ اس کے آئینۂ فولاد میں جوہروں کی سبزی جو بعض رخ سے دکھائی دے جاتی ہے، یہ طوطیِ بسمل ہے، جسے (۱) شوخیِ ناز نے بسمل کر دیا

---

[۱] دہخدا نے ''امثال وحکم'' (۳۲۴/۱) میں اس کا اندراج کسی کی طرف انتساب کے بغیر کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا قائل نامعلوم ہے۔ (ظ)

ہے۔ اسی طرح کی تشبیہ بے تابیِ ذرہ و بے قراریِ دل سے پہلے شعر میں بھی ہے اور غنیمت (ف ۱۱۱۰ھ) کا مصرع

ع چمن بے تاب چوں طاؤسِ بسمل [۱]

اسی قسم کی تشبیہ رکھتا ہے۔

یاس و امید نے یک عربدہ میداں مانگا
عجزِ ہمت نے طلسمِ دلِ سائل (۲) باندھا

یعنی عجزِ ہمت نے ایک طلسم بنایا ہے، جس میں یاس اور امید میں عربدہ بازی کا میدان گرم ہو رہا ہے۔ یاس چاہتی ہے میں غالب ہو جاؤں، امید چاہتی ہے میں بازی لے جاؤں۔ عربدہ میداں سے میدانِ عربدہ مراد ہے۔ اور طلسم باندھنا طلسم بنانے کے معنی پر ہے۔ اس کے مقابل طلسم کھولنا یعنی طلسم بگاڑنا اور توڑنا کہیں گے۔ حاصل یہ ہوا کہ ہمت جو نہیں رکھتا وہ امید و بیم میں مبتلا رہتا ہے۔

نہ بندھے تشنگیِ شوق کے مضموں غالبؔ
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

ساحل کی تشنگی مشہور ہے۔ اُس میں اگر اتنا مبالغہ کیا کہ سارا دریا اُس نے پی لیا اور دریا بھی ساحل بن کر خشک رہ گیا، جب بھی تشنگیِ ذوق کا مضمون نہ ادا ہوا۔ اور دل کھول کے کوئی کام کرنا اس کام میں مبالغہ کرنے کو کہتے ہیں۔

(۳۱)

میں اور بزمِ مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا

یعنی تعجب کا مقام ہے کہ مجھے اور شراب نہ ملے، میں نے خود نہیں، نگی تھی تو خود ساقی

---

[۱] نیرنگ عشق ، ص ۲۲ (آوردن عزیز نقد و جنس بیروں از حد برائے نذرِ دلبر) مصرع اول ہے
" ز رشکِ خانہ ماند زاں خوبیِ دل " (ظ)

نے پلادی ہوتی۔

ہے ایک تیر (۱) جس میں دونوں چھدے پڑے ہیں
وہ دن گئے کہ اپنا دل سے جگر جدا تھا

یعنی وہ دن گئے کہ دل اپنی جگہ پر تھا اور جگر اپنی جگہ پر تھا۔

درماندگی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا، ناخن گرہ کشا تھا

مشکل کو گرہ سے استعارہ کیا ہے اور تدبیر کو ناخن سے۔

(۳۲)

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر (۱) نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

یعنی گھر رونے کے سبب سے دریا ہو رہا ہے نہ روتے تو صحرا ہوتا۔ (۲)

تنگیِ دل کا گلہ کیا؟ یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

یعنی واشدِ خاطر اس قدر بڑھ جاتی کہ پریشانی کی حد تک پہنچتی۔

بعدِ یک عمرِ وَرَع (۳) بار (۴) تو دیتا بارے (۵)
کاش رضواں ہی درِ یار کا درباں ہوتا

یعنی رضوان میں اتنی بات تو ہے کہ عمر بھر عبادت کرنے کے بعد وہ بہشت میں جانے دیتا ہے۔

(۳۳)

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (۱)

فلسفے میں اصول مسلمہ سے یہ ہے کہ لا شے سے شے نہیں بن سکتی اور عالم شے موجود ہے تو ضرور ہے کہ کسی شے سے یہ شے حاصل ہوئی ہو اور جس شے سے یہ حاصل ہوئی اُسے طبیعیین یعنی قائلینِ نیچر ہیولیٰ وصورت کہتے ہیں اور صوفیہ عین ذات سمجھتے ہیں اور متکلمین کا مذاق کہتا ہے یہ اصل کہ لا شے سے شے نہیں ہو سکتی، اِس قدر ظاہر نہیں ہے جس قدر تصرف و تدبیر و حکمت کے آثار ظاہر و محسوس و آشکار ہیں اور اسی وجہ سے فاعل و منفعل و موثر و متاثر میں ہم فرق کرتے ہیں۔ مصنف نے یہ شعر صوفیہ کے مذاق پر کہا ہے یعنی میں جب کچھ نہ تھا تو خدا تھا اور کچھ ہو کر اپنے مبدأ سے مغائر ہو گیا اور اُس مبدأ فیض سے علاحدہ ہو جانا میرے حق میں برا ہوا۔

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

غم میں سر کا زانو پر دھرنا امر مشہور ہے اور معنی ظاہر ہیں کہ سر کٹنے کے بعد کا یہ کلام ہے۔

ہوئی مدت کہ غالبؔ مر گیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

(کیا) تحقیر کے لیے ہے یعنی ہر امر کی خواہ وہ باعثِ عیش و راحت ہو یا سبب رنج و آفت ہو وہ تحقیر کیا کرتا تھا اور ہیچ سمجھتا تھا۔

(۳۴)

یک ذرۂ زمیں نہیں بے کار باغ کا
یھاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا(۱)

داغ سے زخم اگر مراد لیں تو فتیلہ وہ بتی ہے جو زخم میں رکھتے ہیں اور اگر داغ سے چراغ مراد لیں تو فتیلہ اُس کے لیے بھی باعثِ فروغ ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں کثرتِ نشو و نما کا اظہار

ہے کہ جادہ ایسا باریک رہ گیا جیسی رگِ لالہ ہوتی ہے اور داغِ لالہ کی تشبیہ اس لیے ہے کہ زیادتی وکثرتِ گل ہائے رنگیں پر اور شدتِ خضرت[۱] سبزہ زار پر دلالت کرے اور دوسری صورت میں یہ معنی ہیں کہ جادہ کو لالے کے ساتھ وہ مناسبت ہے جو فتیلہ و شعلہ میں پیدا ہے۔

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی (۲)
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خطِ ایاغ کا

یعنی آشوبِ ہوشیاری کے برداشت کرنے سے حوصلے کو عجز ہے۔ اُس عجز نے ہوشیاری و آگہی پر خطِ ایاغ کھینچ دیا ہے۔ یعنی صفحۂ خاطر پر سے اُسے کاٹ دیا ہے۔ حاصل یہ کہ ایاغ (۳) پی کر ہوشیاری کو محو کر دیا ہے (۴)۔ جامِ جمشید میں خطوط تھے، اس سبب سے شعرا آج تک ہر جامِ شراب میں خط ہونا لازم سمجھتے ہیں اور خطِ جام کے تشبیہات اور مضامین بہت کثرت سے کہے ہیں۔

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

یعنی بلبل کو خللِ دماغ سمجھ کر[۲] گل اُس پر ہنستے ہیں۔ کاروبار سے مراد اُس کے حرکات ہیں۔ مصنف نے لفظ (حالِ زار) کو چھوڑ کر (کاروبار) اس وجہ سے کہا ہے کہ کار بہ معنی زراعت و بار بہ معنی ثمر بھی ہے اور یہ گل کے ساتھ مناسبت رکھتے ہیں۔

تازہ (۵) نہیں ہے نشۂ فکرِ سخن مجھے
تریاکیِ قدیم ہوں دودِ (۶) چراغ کا

دود بہ معنی فکر اور چراغ استعارہ ہے کلامِ روشن سے۔

سو بار بندِ عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

---

[۱] خضرت سبزی ہریالی (ط)

[۲] ''بلبل کو خلل دماغ سمجھ کر'' یعنی ''بلبل کو خلل دماغ میں مبتلا سمجھ کر'' (ط)

یعنی جب ہم آزاد ہوتے ہیں دل پھر گرفتار کروا دیتا ہے۔

بے خونِ دل ہے چشم میں موجِ نگہ غبار
یہ مے کدہ خراب ہے، مے کے سراغ کا

چشم ، مے کدہ اور مے خونِ دل ہے اور چشم میں خونِ دل نہ ہونے سے موجِ نگاہ غبار بن گئی ہے گویا کہ مے کدہ مے کی جستجو میں خراب و غبار آلودہ ہو رہا ہے۔

باغِ شگفتہ تیرا(۷) ، بساطِ نشاطِ دل
ابرِ بہار، خم کدہ کس کے دماغ کا؟

پہلے مصرعے میں سے (ہے) محذوف ہے۔ مطلب یہ ہے جب شگفتگیِ باغ سے تجھے نشاط پیدا ہوتا ہے تو خیال کرتا ہے کہ ابرِ بہار جس نے ساغر کو شرابِ رنگ و بو سے لبریز کر دیا ہے، کس کے دماغ کا خم کدہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں سے (ہوا) محذوف۔ یعنی ابرِ بہار بھی تیرے ہی دماغ میں نشہ پیدا کرنے کے لیے ایک خم کدہ ہے۔ یہ تجنیس بساط و نشاط صنائعِ خطیہ میں سے ہے۔

(۳۵)

وہ(۱) مری چینِ جبیں سے غمِ پنہاں سمجھا
رازِ مکتوب بہ بے ربطیِ عنواں سمجھا

(بہ) بیانِ سبب کے لیے اور عنوانِ مکتوب سے پیشانی اور رازِ مکتوب سے غمِ نہانی کو تشبیہ دی ہے۔

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یعنی جب سے میں گریبان کو گریبان سمجھا جب سے اُسے چاک کیا کرتا ہوں۔ حاصل یہ ہے کہ جب سے مجھے اتنا شعور ہوا کہ تعلقاتِ دنیا مانعِ صفائے نفس ہیں، جب ہی سے میں نے ترکِ دنیا کیا۔ لیکن اس پر بھی آئینۂ دل صاف نہیں ہوا۔ بس ظاہر میں جو آزادوں کے سینے پر

ایک الف کھینچا ہوا ہوتا ہے، وہ تو ہے۔ صفاے باطن کچھ نہیں حاصل ہوئی (۲)۔ اور گریبان تعلقاتِ دنیا سے استعارہ ہے۔ اس وجہ سے کہ یہ دونوں انسان کے گلوگیر ہیں۔ سینے پر الف کھینچنا آزادوں کا طریقہ ہے۔ اور یہ مضمون فارسی والے کہا کرتے ہیں اور (بیش نہیں) بیانِ حصر کے لیے ہے، مگر اردو کی نحو اس کی متحمل نہیں۔ یہ فارسی کا ترجمہ ہے۔

شرحِ اسبابِ گرفتاریِ خاطر مت پوچھ
اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

شرح کے لغوی معنی کھولنے کے ہیں۔ لفظ تنگ کی مناسبت سے مصنف نے یہ لفظ باندھا ہے اور تنگیِ خاطر و انشراحِ خاطر میں بھی تقابل ہے اور گرفتگیِ خاطر کے مقام پر گرفتاریِ خاطر لفظ زنداں کی رعایت سے اختیار کی ہے۔

بدگمانی نے نہ چاہا اُسے سرگرمِ خرام
رخ پہ ہر قطرہ عرق دیدۂ حیراں سمجھا

یعنی میری بدگمانی نے اس کا سرگرمِ خرام ہونا نہ گوارا کیا۔ اس لیے کہ خرام میں جو پسینہ اُسے آیا تو میں (۳) ہر قطرے کو یہ سمجھا کہ رقیب (۴) کی چشمِ حیران اُس کے رخ پر پڑی ہے۔ یہاں قطرہ عرق میں سے مصنف نے فکِّ اضافت کیا ہے۔ (۵)

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا
نبضِ خس سے تپشِ (۶) شعلۂ سوزاں سمجھا

عجز کو خس اور تندخوئی کو شعلے سے تعبیر کیا ہے اور خس کو رگِ نبض سے تشبیہ دی اور تپش سے تپ مقصود ہے۔ اس شعر کو طعن و تشنیع کے لہجے میں پڑھنا چاہیے۔ شاعر اپنے اوپر آپ ملامت کرتا ہے کہ میں نے اپنی عجز و ناقابلیت سے یہ سمجھ لیا کہ وہ بدمزاج و تندخو ہوگا' اُس سے احتراز کرنا چاہیے۔ گویا نبضِ خس سے تپ شعلہ کا حال معلوم کر لیا۔ یہ بھی محال ہے اور وہ بھی غلط خیال ہے۔

سفرِ عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی
ہر قدم سائے کو میں اپنے شبستاں سمجھا

جہاں رات گذرے وہ شبستاں ہے۔ یعنی ہر قدم پر اپنے سائے کو دیکھ کر میں یہی سمجھا(ط) کہ رات ہوئی اور مقام آ گیا۔

تھا گریزاں مژۂ یار سے دل تا دمِ مرگ
دفعِ پیکانِ قضا اس قدر آساں سمجھا

تا دمِ مرگ کی لفظ سے یہ ظاہر کرنا منظور ہے کہ آخر نہ بچ سکا۔ اور پیکانِ قضا سے مژہ کا استعارہ کیا ہے۔

دل دیا جان کے کیوں اس کو وفادار اسدؔ!
غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا

بے وفا کو وفادار جان کر دل دیا یعنی غلطی سے کافر کو مسلمان سمجھا۔ دل و جان کا ضلع بھی اس میں بول گئے ہیں۔

(۳۶)

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل، جگر تشنۂ[ل] فریاد آیا

دوسرے مصرعے میں ''آیا'' ہُوا کے معنی پر ہے۔ فارسی کا محاورہ ہے، اردو میں اس طرح محاورہ نہیں بولتے۔ حاصل یہ کہ دل جگر تشنۂ فریاد ہوا تو مجھے دیدۂ تر یاد آیا کہ یہ پیاس اُسی سے بجھے گی۔ یعنی رونا بھی فریاد کرنا ہے۔ رونے سے دل و جگر کی خواہشِ فریاد پوری ہو جائے گی۔ یا دلِ تشنہ جگر کی پیاس اشکِ فریاد سے بجھے گی۔

[ل] جگر تشنہ · کنایۂ نہایت مشتاق (بہارِ عجم : ۱/۲۸۹) پیشِ نظر شعر میں یہی معنی مراد ہیں لیکن طباطبائی کی شرح سے اندازہ ہوتا ہے کہ ''جگر تشنہ'' کے یہ معنی ان کے ذہن میں نہیں ہیں۔ اس کا قرینہ یہ ہے کہ آگے ردیف ''ب'' کی ایک اور غزل میں ''جگر تشنہ'' آیا ہے :

جس قدر روحِ نباتی ہے جگر تشنۂ ناز   دے ہے تسکیں بہ دمِ آبِ بقا موجِ شراب

اور یہاں بھی اس کی شرح سے تعرض نہیں کیا گیا ہے۔ (ظ)

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

دم لینا یعنی ٹھہرنا اور سکون ہونا۔ اور قیامت بے تابی و اضطراب سے استعارہ ہے۔ یعنی اضطراب دل میں سکون ہونے نہ پایا تھا کہ پھر تیرا وداع ہونا اور سفر کرنا یاد آگیا۔

سادگی ہائے تمنا یعنی(۱)
پھر وہ نیرنگِ نظر(۲) یاد آیا

پہلے مصرعے میں سے (دیکھو) محذوف ہے۔ کہتے ہیں میری سادگیِ تمنا کو تو دیکھو، یعنی جو بات کہ محال ہے اور ہونے والی نہیں، اس کی خواہش و آرزو مجھے سادگی و نادانی سے پیدا ہوئی ہے۔ یعنی پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا۔ (وہ) اشارہ ہے اس سامانِ عیش وعشرت کی طرف جسے آنکھیں دیکھ چکی ہیں اور جسے مصنف نے یہاں نیرنگِ نظر سے تعبیر کیا ہے اور لفظ سادگی سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ اُس عیش کے دیکھنے کی اب امید بھی نہیں ہے۔

عذرِ واماندگی، اے حسرتِ دل
نالہ کرتا تھا(۳)، جگر یاد آیا

حاصل یہ ہے کہ اے حسرتِ دل میرے عذرِ واماندگی کو قبول کر۔ میں چاہتا تھا کہ نالہ کروں مگر جگر کا خیال آگیا کہ شق نہ ہو جائے، اس سبب سے نالہ نہ کیا۔ (قبول کر) پہلے مصرعے میں محذوف ہے اور اس قسم کے محذوفات فارسی میں ہوتے ہیں۔ اردو کی زبان اس کی مساعد نہیں۔ حذف سے شعر میں حسن پیدا ہو جاتا ہے، مگر اُسی جگہ جہاں محاورے میں حذف ہے۔

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گزر یاد آیا؟(۴)

کہتے ہیں تیرا راہ گذر یاد آنے سے میری زندگی گذر گئی اور یہ بات اچھی ہوئی کہ میں

زندگی سے بیزار تھا۔ لیکن اس کے یاد آنے سے ایسا اندوہ و قلق ہوا کہ کاش کے نہ یاد آیا ہوتا۔ زندگی تو کسی نہ کسی طرح کٹ ہی جاتی۔

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا

یعنی وہ خلد کو ترجیح دے گا اور میں گھر کو تیرے، یا میں خلد سے نکلنا چاہوں گا اور وہ مجھے روکے گا۔

آہ وہ جرأتِ فریاد کہاں
دل سے تنگ آ کے جگر یاد آیا

یعنی وہ جگر جو مدت ہوئی کہ خون ہو گیا، دل کی بے طاقتی و کم جرأتی دیکھ کر یاد آ گیا کہ اُس مرنے والے میں جیسی جرأتِ فریاد تھی وہ اس میں نہیں ہے۔

پھر ترے کوچے کو جاتا ہے خیال
دلِ گم گشتہ مگر یاد آیا

یعنی تیرے کوچے میں ہی دل کے گم ہو جانے کا احتمال ہے کہ خیال اسی طرف ڈھونڈھتے چلا ہے۔

کوئی ویرانی(۵) سی ویرانی ہے(۶)
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

یہاں دشت کی ویرانی میں مبالغہ اس لیے کیا کہ گھر کی ویرانی میں زیادتی لازم آئے یعنی دشت میں ایسی ویرانی دیکھی جیسی بعینہ میرے گھر میں تھی۔ تشبیہ معکوس ہے۔ مولوی الطاف حسین صاحب حالیؔ (ف ۱۹۱۴ء) شاگردِ مصنف نے یہاں تشبیہ سے اعراض کیا ہے۔ انھوں نے یہ مطلب لیا ہے کہ دشت کو دیکھ کے ڈر لگا تو گھر یاد آیا کہ یہاں سے بھاگو؟[1] اور یہ مطلب

---

[1] یادگارِ غالب ، ص ۱۳۰۔ اس موقعے پر حالیؔ کی اصل عبارت حسبِ ذیل ہے:

''اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں، وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے، یعنی خوف معلوم ہوتا ہے۔ مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی، مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے'' (ط)

بھی محاورے سے علاحدہ نہیں ہے۔

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

یعنی پتھر اپنے ہی سر میں مار لیا۔

(۳۷)

ہوئی تاخیر تو کچھ باعثِ تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

یعنی رقیب روکے ہوئے تھا۔ (۱)

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا

تقدیر کی برائی کو تشنیع کی راہ سے خوبیِ تقدیر کہا ہے۔

تو مجھے بھول گیا ہو تو پتہ بتلا دوں
کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخچیر بھی تھا

وہ میں ہی ہوں۔ (۲)

قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنجِ گراں باریِ زنجیر بھی تھا

یادِ زلف کے مقابلے میں قیدِ زنجیر کو بہت ہی سبک کر کے بیان کیا تاکہ یادِ زلف کی گراں باری بہ التزام ظاہر ہو۔

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا؟
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

یعنی اک جھلک دکھا کر ہٹ گئے تو کیا؟ بات کی ہوتی کہ مجھے اُس کی بھی تمنا ہے۔

(کرتے) مرتے وغیرہ تمنا کے لیے ہوا کرتا ہے۔

یوسف اس کو کہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوئی
گر بگڑ بیٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا

یعنی اس بات پر اگر وہ بگڑے کہ تم نے مجھے غلام بنایا تو بجا ہے۔ (۳)

دیکھ کر غیر کو ہو کیوں نہ کلیجا ٹھنڈا؟
نالہ کرتا تھا ولے طالبِ تاثیر بھی تھا

مطلب یہ کہ غیر کو برے حالوں دیکھ کر اخ اور دوسرے مصرعے میں سے فاعل یعنی (میں) محذوف ہے اور (ولے) فارسی کا محاورہ ہے۔ اب اردو میں متروک ہے۔

پیشے میں عیب نہیں رکھیے نہ فرہاد کو نام (۴)
ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا

ہم ہی اور تم ہی اور اُس ہی اور اُن ہی کی جگہ پر ہمیں اور تمھیں اور اُسی اور انھیں اب محاورے میں ہے اور یہ کلمات اپنی اصل جگہ سے تجاوز کر گئے ہیں۔

ہم تھے مرنے کو کھڑے، پاس نہ آیا نہ سہی
آخر اُس شوخ کے ترکش میں کوئی تیر بھی تھا

یعنی پاس نہ آیا تھا تو دور سے کوئی تیر ہی مار دیا ہوتا۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

(ہمارا) کے بعد (بھی) کے لانے کا محل تھا مگر ضرورتِ شعر سے اُسے آخر میں کر دیا ہے۔ اس شعر میں محض ظرافت و لطیفہ گوئی کا قصد کیا ہے کہ کچھ انبساطِ نفس اس سے بھی حاصل ہوتا ہے۔

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

معنی ظاہر ہیں۔

(۳۸)

لبِ خشک در تشنگی مردگاں کا
زیارت کدہ ہوں دل آزردگاں کا (۱)

پہلے مصرعے میں سے بھی[1] (ہوں) محذوف ہے اور تشنگی استعارہ ہے شدت آرزو و شوق سے۔

ہمہ ناامیدی ، ہمہ بدگمانی
میں دل ہوں فریبِ وفا خوردگاں کا

پہلا مصرع بالکل فارسی ہے۔ اس سبب سے کہ ہمہ ایسے مقام پر اردو میں نہیں بولتے۔

(۳۹)

تو دوست کسی کا بھی ستم گر (۱)! نہ ہوا تھا
اوروں (۲) پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

ستم گر منادیٰ ہے۔

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے
خُرشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

یعنی خورشید ناقص ہی رہ گیا۔ جس طرح مشہور ہے کہ ماہِ نخشب (۳) ابن مقنع[2] (ف ۱۶۳ھ) سے ناقص رہ گیا۔

---

[1] "بھی" غالباً یہاں سہوِ کتابت ہے۔ (ظ)

[2] اس کا نام عطاء اور عرفیت "المُقَنَّع" تھی اسے "ابن مُقَنَّع" لکھنا طباطبائی مرحوم کا تسامح ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو۔ ابن الأثیر ۲/۱۷۔ وفیات الاعیان ۱۰/۳۱۹۔ الملل والنحل ۱/۳۴۸ حاشیہ۔ الأعلام : ۴/۲۳۵۔ (ظ)

توفیق بہ اندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ (۴) کہ گوہر نہ ہوا تھا

یعنی قطرۂ اشک بھی گوہر ہو گیا ہوتا تو یہ عزت کہاں حاصل ہوتی کہ آنکھوں میں اُس کی جگہ ہے۔ قطرۂ گوہر کی ہمت قطرۂ اشک سے کم تھی۔ اسی وجہ سے وہ کانوں ہی تک پہنچتا ہے آنکھوں میں جگہ نہیں پا سکتا۔

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

قامت کو قیامت سے تشبیہ دی ہے۔ کہتے ہیں قدِ یار کو دیکھ کر وجودِ فتنۂ محشر کا مجھے یقین آیا۔

میں سادہ دل آزردگیِ یار سے خوش ہوں
یعنی سبقِ شوق مکرر نہ ہوا تھا

اُس کی آزردگی سے جو تجدیدِ شوق ہوئی اُسے تکرارِ سبق سے تعبیر کیا ہے۔

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

محاورے میں گناہ گار کو تر دامن کہتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ میرے دامن نے سارا دریائے معاصی جذب کر لیا کہ وہ خشک رہ گیا اور پھر بھی گوشۂ دامن تک اچھی طرح تر نہ ہوا۔ یعنی جتنے معاصی تھے، سب میں نے کیے اس پر بھی میرا جی نہیں بھرا۔

جاری تھی اسد! داغِ جگر سے مری تحصیل
آتش کدہ جاگیرِ سمندر نہ ہوا تھا

اس شعر میں اپنا مقابلہ سمندر سے اور داغ کا آتش کدے سے کیا ہے اور داغ کو ترجیح دی ہے کہ اس سے تحصیل جاری ہے۔ یعنی اس کے سبب سے جو آہ و نالۂ پیہم نکلتا ہے، وہی تحصیل ہے۔ تو گویا داغِ دل میری جاگیر ہے سمندر کو آتش کدے سے یہ فائدہ نہیں حاصل[۱]۔ (۵)

---

[۱] بقول پروفیسر حنیف نقوی اس شعر کا صاف مفہوم یہ ہے کہ قبل اس کے کہ آتش کدہ سمندر کا مقدر بنے، میں داغِ جگر سے سمندروں کی تحصیل کر رہا تھا۔ (ظ)

(۴۰)

شب کو وہ مجلس فروزِ خلوتِ ناموس تھا
رشتۂ ہر شمع خارِ کسوتِ فانوس تھا

ناموس: عصمت وراز۔ اور لباس میں خار کا رہ جانا باعث بے چین ہونے کا ہے۔ غرض یہ ہے کہ اس کے سامنے شمع بے چین ہوئی جاتی تھی۔ گویا اُس کے لباس میں خار رہتا۔ ( )

مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اُگتی ہے حنا
کس قدر یارب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

یعنی اس کی خاک سے منہدی اُگتی ہے کہ اس طرح معشوق کے قدم تک پہنچ جائے۔

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

ایک دل عاشق کا اور ایک معشوق کا، دونوں مل کر لبِ افسوس بن جاتے ہیں۔

کیا کہوں بیماریِ غم کی فراغت کا بیاں
جو کہ کھایا خونِ دل، بے منتِ کیموس تھا

(کیا کہوں) یعنی کیا کروں (جو کہ) یعنی جو کچھ۔ اور کیموس اصطلاحِ طب میں ہضم جگری کو کہتے ہیں، جس میں غذا مستحیل[1] ہو کر خون بن جاتی ہے۔ کہتے ہیں میں نے جو کچھ کھایا بے کیموس ہوئے وہ خونِ جگر ہو گیا۔ یعنی بیماری غم میں میں نے خونِ جگر ہی کھایا اور خونِ جگر کھانا غم و غصہ کھانے کے مقام پر کہتے ہیں۔

(۴۱)

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا (۱)

---

[1] مستحیل: ایک حال سے دوسرے حال کی طرف پھرنے والا۔ (فقرہ) انسان کو خبر بھی نہیں ہوتی کہ غذا کیونکر گوشت پوست، ناخن کی طرف مستحیل ہوتی ہے (نور) (ط)

یعنی کچھ غرور نہ چلا۔ آپ اپنے اوپر فریفتہ ہو گئے۔

قاصد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ ماریے
اس کی خطا نہیں ہے یہ میرا قصور تھا (۲)

یعنی انتہائے رشک یہ ہے کہ وہ کسی کو قتل بھی کرے تو نہیں دیکھا جاتا اور یہ آرزو ہوتی ہے کہ ہمیں کو قتل کرے۔ (اپنے ہاتھ) کی لفظ سے مصنف نے رشک کی طرف اشارہ کیا ہے۔

(۴۲)

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا(۱)

یعنی بے وفائی و بے اعتنائی کے صدمے اٹھاتے اٹھاتے اب وہ دل ہی نہیں رہا کہ عشق سے نیازمندی کا دعویٰ کریں۔

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ، درخورِ محفل نہیں رہا

محفل استعارہ ہے ہستی سے۔

مرنے کی اے دل اور ہی تدبیر کر کہ میں
شایانِ دست و بازوے قاتل نہیں رہا

یعنی میرا حال ایسا غیر ہوا ہے کہ وہ مجھے صیدِ زبوں سمجھتا ہے۔

بر روے شش جہت درِآئینہ باز ہے
یہاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا

ناقص و کامل دونوں کے سامنے شش جہت موجود ہے اور دونوں سر خلقت کے سمجھنے میں حیران ہیں اور اس آئینے میں دونوں دیکھ رہے ہیں کہ دونوں کی ایک ہی صورت ہے۔ ناقص و کامل میں یہاں کچھ فرق نہیں۔ دوسرا احتمال یہ ہے کہ بر روے شش جہت کہا ہو مصنف نے۔ اور معنی یہ ہیں کہ

جس طرح آئینہ قبولِ عکس میں کچھ امتیاز نہیں کرتا۔ یہی حال ہے بہ تمثیل عارف کے دلِ روشن کا۔

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

یعنی ناظر اور مرئی کا امتیاز جو باقی ہے، یہی بس حائل ہے۔ اس سبب سے کہ آنکھ اس کو نہیں دیکھ سکتی اور اس کے علاوہ جو حجاب تھے، وہ کثرتِ شوق نے اٹھا دیے۔

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

یعنی کسی حال میں تجھے میں نہیں بھولا۔

دل سے ہوائے کشتِ وفا مٹ گئی کہ وہاں
حاصل سوائے حسرتِ حاصل (۲) نہیں رہا

یعنی وفا کا حوصلہ اب نہیں رہا کہ وفا کر کے حسرت کے سوا کچھ نہ پایا۔

بیدادِ عشق سے نہیں ڈرتا مگر اسدؔ!
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا (۳)

یعنی جب دل نہیں رہا تو بیداد کون اٹھائے گا؟

(۴۳)

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا؟ (۱)

یعنی عقل معشوق کی برائی مجھے سمجھاتی ہے تا کہ رشک کا قلق کم ہو جائے، یہ سمجھ کر کہ جس

طرح اس نے ہمارے ساتھ بے وفائی کی، غیر سے بھی یوں ہی پیش آئے گا۔

ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلا آشنا

یعنی عالم کا ہر ذرہ جو گردش و انقلاب میں مبتلا ہے۔ یہ نیرنگِ فلک کے اشارے سے ہے۔ یہاں لفظ ساغر سے معنیِ گردش نے تراوش کی اور اسی رعایت سے نیرنگ کو مے خانہ سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے بعد بر سبیلِ تمثیل کہتے ہیں کہ مجنوں کی گردش لیلی ہی کے اشارے سے ہے۔

شوق ہے ساماں طرازِ (۲) نازشِ اربابِ عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا(۳)

عاجزوں کا سرمایۂ ناز شوق ہے، جس کے سبب سے ذرہ انا البر اور قطرہ انا البحر کہنے لگتا ہے۔

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

(ہوں) محذوف ہے یعنی میں ہوں اور وہ دل جو دشمنِ عافیت ہے۔ ظاہر ہے کہ آفت کوئی ایسی شے نہیں ہے جس کا ٹکڑا بھی ہو۔ مگر محاورے میں قیاس کو دخل ہی نہیں۔ اسی طرح پری کا ٹکڑا حور کا ٹکڑا بھی محاورہ ہے۔ چاند کا ٹکڑا البتہ معنی رکھتا ہے اور پہلے بھی محاورہ تھا۔ اُس کے بعد پری کا ٹکڑا اور حور کا ٹکڑا اور آفت کا ٹکڑا اُسی قیاس پر کہنے لگے اور اب صحیح ہیں۔

شکوہ سنجِ رشکِ ہم دیگر نہ رہنا چاہیے
میرا زانو مونس (۴) اور آئینہ تیرا آشنا

یعنی تم آئینے میں ہر وقت مشغول رہو تو میں شکایت نہیں کرتا اور میں ہمیشہ سر بہ زانو رہوں تو تم برا نہ مانو۔ شعرا زانو کو آئینے سے تشبیہ دیا کرتے ہیں۔

کوہ کن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسدؔ!
سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا

یعنی فقط نقاش تھا۔ عاشقِ صادق نہ تھا۔ نہیں تو تعجب ہے کہ سنگ سے سر مارے اور اس میں سے معشوق نہ نکل آئے۔

(۴۴)

ذکر اُس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا (۱)
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا (۲)

یعنی وہ بھی عاشق ہو گیا۔ اس سبب سے کہ ایک تو ذکر ہی دل فریب، دوسرے اُس شخص کی زبان سے جو فریفتہ ہو رہا ہے اور پھر سحر بیان بھی ہے۔

مے وہ کیوں بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب!
آج ہی ہوا منظور ان کو امتحاں اپنا؟(۳)

یعنی مے کشی میں ان کو اپنا امتحان منظور تھا تو کاشکے میرے ساتھ شراب پی کر بے ہوش ہوئے ہوتے۔ شکایت خدا سے یہ ہے کہ آج ہی اُس کے دل میں یہ بات آنا تھی۔ یہاں پی گئے کے مقام پر پیتے مصنف مرحوم نے باندھا ہے، جس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ بھلا بزمِ غیر میں وہ کیوں بہت سی شراب پیتے۔ یہ میری ہی بدقسمتی ہے کہ آج میرے گھر میں آئے تو بہت سی شراب پی گئے۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اِدھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

یعنی کاشکے ہمارا مکان عرش سے اس طرف ہوتا کہ ہم عرش پر منظر بنا کر اپنے مقام کو دیکھ سکتے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ہمارے مکان سے بلند کوئی جگہ ہی نہیں۔ یہ وجہ ہے کہ ہم اپنی حقیقت و ماہیت سے بے خبر ہیں۔ (۴)

دے وہ جس قدر ذلت ہم ہنسی میں ٹالیں گے
بارے آشنا نکلا ان کا پاسباں اپنا

یعنی ان کا پاسباں بارے اپنا آشنا نکلا۔

درد دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلا دوں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا

خامے کا خوں چکاں ہونا ایک تو مضمونِ خوں چکاں کے سبب سے ہے۔ دوسرے انگلیوں کے فگار ہونے کے باعث سے ہے۔

گھستے گھستے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا
ننگِ سجدہ سے میرے سنگِ آستاں اپنا

یعنی میں اتنے سجدے کرتا کہ پتھر گھس جاتا۔

تا کرے نہ غمازی، کرلیا ہے دشمن کو
دوست کی شکایت میں ہم نے ہم زباں اپنا

یعنی تاکہ معشوق سے جا کر یہ ذکر نہ کرے کہ میں شکایت کیا کرتا ہوں۔

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب! دشمن آسماں اپنا

غرض یہ ہے کہ عقل و ہنر دشمنیِ فلک کا باعث ہوا کرتا ہے۔

(۴۵)

سرمۂ مفتِ نظر ہوں مری قیمت یہ ہے
کہ رہے چشمِ خریدار پہ احساں میرا

یعنی میرے کلام کا فیض عام ہے اور اس سے انتفاع مفت ہے۔ جیسے آنکھیں سینک لینا مفت میں ہر شخص کو حاصل ہے۔ لذتِ نظر کو سرمۂ مفت سے تشبیہ دی ہے اور سرمۂ مفت کی اضافت نظر کی طرف تشبیہی ہے۔

رخصتِ نالہ مجھے دے کہ مبادا ظالم
تیرے چہرے سے ہو ظاہر غمِ پنہاں میرا

یعنی نالہ نہ کرنے سے دل ہی پر غمِ نہانی کا اثر پڑے گا اور میرے دل سے تیرے دل کو بھی راہ ہے۔

(۴۶)

غافل بہ وہمِ ناز خود آرا ہے ورنہ یہاں
بے شانۂ صبا نہیں طرّہ گیاہ کا

یعنی لوگ[1] سرِّ حقیقت سے غافل ہیں، اُن کی طبیعت میں جو ایک مادّہ فخر و ناز ہے اس نے یہ وہم پیدا کر دیا ہے کہ ہم نے یہ کیا اور ہماری تدبیر سے یہ بن پڑا، حالانکہ جو کچھ ہے سب اُسی طرف سے ہے۔ اس شعر میں لطفِ الٰہی کو بادِ صبا سے تشبیہ دی ہے۔

بزمِ قدح سے عیش تمنا نہ رکھ کہ رنگ
صیدِ ز دام جستہ ہے اس دام گاہ کا

بزمِ قدح یعنی بزمِ شراب۔ رنگ یعنی عیش۔ دام گاہ دنیا سے استعارہ ہے۔ (عیش تمنا نہ رکھ) ترجمۂ فارسی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ عیش کی تمنا نہ رکھ۔[2]

رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے
شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا

(شرمندگی سے) مفعول لہٗ ہے عذر نہ کرنے کا اور (عذر نہ کرنا) مفعول بہٖ ہے قبول کرنے کا (کیا بعید ہے) جوابِ شرط۔

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُرگل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

معنی ظاہر ہیں۔ گل سے زخم کو تشبیہ دی ہے۔

جاں درہوائے یک نگہِ گرم ہے اسدؔ!
پروانہ ہے وکیل ترے داد خواہ کا

معشوق سے خطاب ہے کہ تیرا دادخواہ یعنی اسدؔ (جاں درہوائے یک نگہ گرم) ہے اور (اسد جاں درہوا) ہے۔ یہ ویسی ہی ترکیب ہے جیسے کہیں فلاں سر بہ کف ہے، یا پا در رکاب ہے۔ پھر جان کو (درہوائے نگہ گرم) میں ہونے کی وجہ سے پروانے سے تشبیہ دی ہے۔ حاصل یہ کہ اسد کی جان یک نگاہِ گرم کی آرزو میں ہے۔ گویا تیرے دادخواہ کا وکیل پروانے کا سا حوصلہ رکھتا ہے کہ جل جانے کی خواہش کرتا ہے۔

(۴۷)

جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا؟
کہتے ہیں "ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا"؟ (۱)

یعنی اب شرمندگی سے منہ نہیں دکھاتے۔ یہ بھی میرے لیے ستم ہے۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا؟

توکل کی طرف ترغیب ہے۔

لاگ ہو تو اُس کو ہم سمجھیں لگاو
جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا؟ (۲)

یعنی وہ عداوت بھی کرتا تو ہم لگاوٹ سمجھتے۔

ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ؟
یارب! اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا؟

یارب اس شعر میں ندا کے لیے نہیں ہے بلکہ اظہارِ استعجاب کے لیے ہے۔

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا؟

(کیا) دوسرے مصرعے میں تحقیر کے لیے ہے۔

---

[۱] یہی مضمون مومنؔ کے اس شعر میں بھی نظم ہوا ہے:

رشکِ پیغام ہے عناں کشِ دل
نامہ بر راہ بر نہ ہو جائے (ظ)

عمر بھر دیکھا کیا مرنے کی راہ
مر گئے پر دیکھیے دکھلائیں کیا؟(٣)

یعنی زندگی بھر تو انھوں نے(٤) مرنے کی راہ دکھلائی۔ مر گئے پر نہ جانے کیا دکھلائیں۔

پوچھتے ہیں وہ کہ غالبؔ کون ہے؟
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا؟(٥)

(ہم بتلائیں کیا) ایسے مقام پر محاورے میں ہے، جہاں پوچھنے والا جان بوجھ کر جاہل بنتا ہے، یعنی تعجب ہے کہ غالبؔ کو وہ ایسا بھول گئے جیسے کبھی کی شناسائی نہ تھی۔

(٤٨)

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

یعنی جب آئینۂ صبا میں زنگ لگا تو سبزہ زار پیدا ہوا۔ یہ تمثیل ہے اس بات پر کہ بے تعلقِ مادّہ جلوۂ مجردات نہیں ہو سکتا۔

حریفِ جوششِ دریا نہیں خودداریِ ساحل
جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعوٰی ہوشیاری کا

ساقی کو دریائے پُر جوش سے تشبیہ دی ہے اور ساحل کو اپنے آغوش سے۔ مطلب یہ ہے کہ تجھے آغوش میں لے کر اور تیرے ہاتھ سے شراب پی کر پھر ہوش کہاں؟ ساحل کی خودداری و پاداری دریائے پُر جوش کے آگے کہیں چل سکتی ہے؟

(٤٩)

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا(١)

درد کا حد سے گذرنا یعنی فنا کردینا اور فنا ہونا عین مقصود ہے۔

تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

(تجھ سے) (جدا ہو جانے) سے متعلق ہے ور (قسمت میں) متعلق ہے (تھا لکھا) سے اور جدا ہو جانے سے قفل کا کھلنا مراد ہے کہ جب حروف مرتب ہو کر وہ کلمہ بنتا ہے، جو: ضع نے معین کر دیا ہو تو قفلِ ابجد کھل جاتا ہے اور بات کا بننا تدبیر کے بن پڑنے کو کہتے ہیں۔

دل ہوا کشمکشِ چارۂ زحمت میں تمام
مٹ گیا گھسنے میں اس عقدے کا وا ہو جانا

زحمتِ دل کے رفع کرنے کی تدبیروں سے وہ کشمکش ہوئی کہ دل ہی تمام ہو گیا، گویا ایک گرہ تھی، گھس گئی۔

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ!
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

مطلب ظاہر ہے اور تعریف اس کی امکان سے باہر ہے۔ معشوق کی خفگی کی تصویر ہے اور خفگی بھی خاص طرح کی اور یہ مضمون خاص مصنف ہی کا ہے۔

ضعف سے گریہ مبدل بہ دمِ سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

یعنی مسئلۂ استحالۂ عناصر پہلے ہماری سمجھ میں نہ آیا تھا۔ اب امتحان ہو گیا تو باور ہوا۔

دل سے مٹنا تری انگشتِ حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

کہتے ہیں کہ گوشت سے بھی کہیں ناخن جدا ہوتا ہے۔ یعنی اُن دونوں میں مفارقت نہیں ہو سکتی۔ دل سے خیالِ دستِ حنائی نہیں نکل سکتا۔

ہے مجھے ابرِ بہاری کا برس کر کھلنا
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا

یعنی روتے روتے مر جانا میرے لیے باعثِ مسرت ہے میں اُسے یہ جانتا ہوں کہ جیسے ابر برس کر کھل گیا اور باعثِ نشاط ہوا۔ خوبی اس میں تازگیِ تشبیہ کی ہے۔

گر نہیں نکہتِ گل کو ترے کوچے کی ہوس
کیوں ہے گردِ رہِ جولانِ صبا ہو جانا؟

یعنی پھر یہ فعل اُس کا کیوں ہے کہ صبا کی گردِ رہ بن جاتی ہے۔ یعنی صبا کے ساتھ تیرے کوچے میں آنے کی ہوس رکھتی ہے۔ ردیف محاورے سے گری ہوئی ہے۔

تا کہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئنے کا ہو جانا

برسات میں آئینۂ فولاد پر زنگ پڑ جاتا ہے، وہ گویا کہ سبزہ ہے جسے ہوائے صیقل نے پیدا کیا ہے۔ ہوا بہ معنی خواہش و شوق ہے۔ حاصل یہ ہے کہ شوق وہ چیز ہے کہ فولاد پر بھی اثر کرتا ہے۔

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ!
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

یعنی باغ میں رنگ رنگ کے پھول کھلتے ہوئے دیکھ کر یہ ذوق پیدا ہوتا ہے کہ اسی طرح ہر رنگ میں آنکھ کو وا کرنا چاہیے۔ اور ہر طرح کی سیر کرنا چاہیے۔ (بخشے) کا فاعل (جلوۂ گل) ہے۔ اور مفعول بہ (ذوقِ تماشا) ہے اور دوسرا مصرع ذوقِ تماشا کی تفسیر ہے۔

ردیف ب

(۵۰)

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب
دے بطِ مے کو دل و دستِ شنا موجِ شراب

شراب کا شہپرِ موج سے پرواز کرنا استعارہ ہے جوشِ شراب سے اور وقت سے فصلِ بہار مراد ہے، جس کی حرارت سے غلیان و جوشِ شراب میں پیدا ہوتا ہے۔ اور بطِ مے کو دل و دستِ شنا دینے سے یہ مراد ہے کہ خود شراب پُر جوش اس کا دل ہوگی اور دستِ ساقی اس کے لیے دستِ شنا ہوگا۔ یعنی اُس کے ہاتھ سے حلقۂ رنداں میں وہ شنا کرے گی۔ اور خود شیشے کو بھی دل سے تشبیہ دیتے ہیں۔

پوچھ مت وجہ سیہ مستیِ اربابِ چمن
سایۂ تاک میں ہوتی ہے ہوا موجِ شراب

یعنی سایۂ تاک میں ہوا ایسی طرب انگیز ہے گویا موجِ شراب بن گئی ہے۔ سیہ مستی کا لطف (کذا=لفظ) سائے سے بہت مناسبت رکھتا ہے۔

جو ہُوا غرقۂ مے، بختِ رسا رکھتا ہے
سر سے گزرے پہ بھی ہے بالِ ہما موجِ شراب

یہ بات مشہور ہے کہ ہما کا سایہ جس کے سر پر پڑ جائے وہ اقبال مند و صاحبِ بختِ بُلند ہوتا ہے۔ اور موجِ شراب کا سر سے گذر جانا اُس کے نشّے کا دماغ میں چڑھ جانا مراد ہے اور غرقِ مے ہونے سے نشے میں ڈوب جانا مقصود ہے۔ دوسرا پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم سر سے گذر بھی جائیں یعنی مے کشی کے پیچھے تباہ ہو جائیں، جب بھی موجِ مے بالِ ہما سے کم نہیں ہے۔

ہے یہ برسات وہ موسم کہ عجب کیا ہے اگر
موجِ ہستی کو کرے فیضِ ہوا موجِ شراب

ہوائے بہار سے جو ایسے ایسے انقلاب ہوتے ہیں کہ جہاں دَے بہمن میں چٹیل میدان تھے، وہ سب سبزہ زار بن جاتے ہیں۔ جن مقاموں میں جھاڑ جھنکاڑ اور خارزار تھا، وہاں جوشِ لالہ و گل دکھائی دیتا ہے۔ تو اس انقلاب و کون و فساد و جوش و نشو و نما کے بیان میں شعرا ہمیشہ صنعتِ اغراق کو استعمال کرتے ہیں جیسے عرفیؔ (ف ۹۹۹ھ) نے کہا ہے:

ع اخگر (۱) از فیضِ ہوا سبز شود در منقل (۲) [1]

---

[1] کلیاتِ عرفی شیرازی ص ۸۳۔ مصرعِ اول ہے: "عرق از شبنمِ گل داغ شود بر رخِ حور" (ظ)

یعنی انگیٹھی میں دانۂ اخگر سے اکھوے پھوٹتے ہیں، یا سودا (ف ۱۷۸۱ء) جیسے کی زمین میں کہتے ہیں:

ع　　شاخ ہے گاوِ زمیں کے نکل آئے کوپل[1]

وجہ اس کی یہ ہے کہ شعر میں معنیِ صیرورت یعنی کسی شے کا کچھ سے کچھ ہو جانا، بڑا لطف دیتا ہے۔ دوسرا سبب اس مضمون پر شعرا کے توجہ کرنے کا یہ ہے کہ جب تشبیہ میں حرکت وجہ شبہ ہو، تو وہ تشبیہ ہی بہت بدیع ہوتی ہے اور یہاں چنگاری میں سے اکھوے پھوٹنا یا شاخِ گاؤ میں سے کوپل نکلنا، حرکت سے خالی نہیں۔ غرض کہ مصنف نے بھی فیضِ ہوا کے بیان میں یہاں اغراق کیا ہے کہ ہستیِ گذراں کو موج سے تشبیہ دی اور اس موج کو فیضِ ہوا سے موجِ شراب بنا دیا، نشاط آور ہونے کی مناسبت سے۔

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو
موجِ گل موجِ شفق موجِ صبا موجِ شراب

جوشِ طرب کو دریاے طوفاں خیز سے تشبیہ دی ہے، جس کی موجیں دوسرے مصرعے میں بیان کی ہیں اور اس تشبیہ میں بھی وجہِ شبہ حرکت ہے۔[2]

جس قدر روحِ نباتی ہے جگر تشنۂ ناز
دے ہے تسکیں بہ دمِ آبِ بقا موجِ شراب

روحِ نباتی سے قوتِ نامیہ مراد ہے کہ جو انسان میں بھی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ہم میں شراب سے جو امنگ اور جوش پیدا ہوتا ہے، وہ قوتِ نامیہ کی حرکت ہے۔ یعنی شراب قوتِ نامیہ کے حق میں وہ کام کرتی ہے، جو کام کہ بارش نباتات کے حق میں کرتی ہے اور ناز سے یہاں اینڈنا اور تننا مقصود ہے، جو کہ لوازمِ فخر و ناز سے اور نشو و نما کے خواص سے ہے۔

---

[1] انتخاب قصائد اردو: ص ۳۹۔ یہاں پورا شعر اس طرح ہے:
جوشِ روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں　　شاخ میں گاوِ زمیں کی بھی جو پھوٹے کونپل
ڈاکٹر ابو محمد سحر کا مرتبہ یہ متن زیادہ معتبر ہے۔ (ظ)

[2] اس شعر کی شرح میں طباطبائی مرحوم کا ذہن اس طرف منتقل نہ ہوا کہ "چار موج" از روے لغت گرداب یا بھنور کو بھی کہتے ہیں اور یہاں طوفان کے ساتھ یہ لفظ اسی رعایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے استعمال کیا گیا ہے۔ (ظ)

بسکہ دوڑے ہے رگِ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپر رنگ سے ہے بال گشا موجِ شراب

یعنی جس طرح خون رگوں میں دوڑتا ہے اسی طرح بیلوں میں مادۂ شراب دوڑ رہا ہے اور اُس کے سبب سے بیلیں سرسبز و شاداب ہیں۔ تو اُس کا دوڑنا پرواز ہے اور یہ سرسبزی و رنگینی شہپرِ پرواز ہے۔ لفظ خوں میں نون کا اعلان فصیح سمجھتے ہیں اور بعض بعض شعرا بغیر اعلان اس لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتے۔ (۳)

موجۂ گل سے چراغاں ہے گزرگاہِ خیال
ہے تصور میں زبس جلوہ نما موجِ شراب

اس شعر میں موجِ شراب کو پہلے موجِ گل سے تشبیہ دی ہے، پھر چراغاں سے تشبیہ دی اور چراغاں کی مناسبت سے خیال کو گذرگاہ سے تعبیر کیا۔ یعنی خیالِ موجِ شراب کیا ہے؟ موجِ گل ہے۔ موجِ گل کیا ہے؟ گذرگاہِ تصور میں چراغاں ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ موجِ شراب کو چراغاں سے اگر تشبیہ دیں تو کوئی وجہ شبہ نہیں ہے (۴)۔ ہاں موجِ شراب کو موجِ گل سے تشبیہ دیں تو وجہِ شبہ رنگ دونوں میں موجود ہے۔ اور موجِ گل کو چراغاں سے تشبیہ تام ہے، یعنی ہر ہر گل کی افروختگی شعلۂ چراغ سے مشابہ ہے۔

حاصل یہ کہ موجِ گل کو چراغاں سے مشابہت ہے اور موجِ شراب کو موجِ گل سے مشابہت ہے، تو تصورِ موجِ شراب سے گذرگاہِ خیال میں چراغاں ہو رہا ہے۔ اس سبب سے کہ مشابہ کا مشابہ بھی مشابہ ہوتا ہے، لیکن ایک مشبہ بہ سے دوسرے مشبہ بہ پر تجاوز کرنے میں وجہِ شبہ کا اتحاد شرط ہے، وہ یہاں نہیں پایا جاتا یعنی موجِ شراب و موجِ گل میں وجہِ شبہ مفرد ہے اور موجِ گل و چراغاں میں وجہِ شبہ مرکب ہے۔

نشے کے پردے میں ہے محوِ تماشائے دماغ
بسکہ رکھتی ہے سرِ نشو و نما (۵) موجِ شراب

یعنی شراب کو نشو و نما کا جو خیال تھا تو نشہ بن کر دماغ میں چڑھ گئی اور خیال و دماغ و سر باہم الفاظِ متناسب ہیں۔

ایک عالم (۱) پہ ہیں طوفانیِ کیفیتِ فصل
موجۂ سبزہ نوخیز سے تا موجِ شراب

یعنی موجِ شراب و موجِ سبزہ نے کیفیتِ فصلِ بہار یعنی نشاط و طرب کا طوفان ایک عالم کے لیے اٹھایا ہے۔

شرحِ ہنگامۂ ہستی ہے، زہے موسمِ گل
رہبرِ قطرہ بہ دریا ہے، خوشا موجِ شراب

یعنی نشوونمائے گل و ریاحین یہ کہہ رہی ہے کہ دیکھ اسی طرح ہنگامۂ ہستی گرم ہوا ہے اور یوں ہی بدوِ آفرینش میں موجودات کا ظہور ہوا ہے، ور موجِ شراب عالمِ ہستی سے بے خبر و سرشار کر کے قطرے کو دریا تک پہنچاتی ہے ور روح کو اس کے مرجع سے ملحق کر دیتی ہے۔

ہوش اڑتے ہیں مرے جلوۂ گل دیکھ اسد!
پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب

اڑنے کا لفظ بال کی مناسبت سے لائے ہیں۔ (دیکھ) اس شعر میں دیکھ کر کے مقام پر ہے اور ممکن ہے کہ امر کا صیغہ ہو۔

ردیف ت

(۵۱)

افسوس کہ دیداں لہ کا کیا رزق فلک نے (۱)
جن لوگوں کی تھی درخورِ عقدِ گہر انگشت

دُوْدَہ کیڑے کو کہتے ہیں۔ اس کی جمع ہے دُوْد اور دیدان جمع الجمع ہے۔ یعنی جو انگلیاں سلکِ گہر کے قابل تھیں، انھیں کیڑے لپٹے ہوئے کھا رہے ہیں۔ سلکِ گہر کو کیڑوں سے مشابہت ہے۔

لہ نسخۂ عرشی میں یہاں "دیداں" کے بجائے "دنداں" ہے (ظ)

کافی ہے نشانی تری چھلے کا نہ دینا
خالی مجھے دکھلا کے بہ وقت سفر انگشت

نشانی اسی واسطے ہوتی ہے کہ نشانی دینے والے کو ہر وقت یاد دلوایا کرے۔ تیرے اس التفات کو کہ چلتے چلتے نشانی نہ دینے کے عذر میں چھنگلیا مجھے دکھادی کہ ''دیکھ لو خالی ہے،، میں کبھی نہ بھولوں گا۔ بس تیرے یاد رکھنے کو یہی کافی ہے، یا یوں سمجھو کہ شوخی سے اُس نے چھلا چھپا کر انگوٹھا دکھادیا۔ (۲)

لکھتا ہوں اسدؔ! سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت

(گرمیِ سخن) خوبیِ سخن کے معنی پر ہے اور (انگشت رکھنا) عیب نکالنے کے معنی پر ہے۔

(۵۲)

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت
پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

(ہے) اس شعر میں اور ہی معنی رکھتا ہے۔ یہ معنی فرض و وجوب پر دلالت کرتا ہے، لیکن مصدر کے ساتھ ان معنی پر زیادہ آتا ہے۔ کہتے ہیں: مجھے ایک خط لکھنا ہے، اور کئی خط لکھنے ہیں اور کتاب لکھنی ہے اور کتابیں لکھنی ہیں اور لکھنؤ کے بعض شعرا جو دعوائے تحقیق رکھتے ہیں، مصدر کو قابلِ تصریف نہیں سمجھتے اور اُس کے اِفراد اور جمع وتذکیر و تانیث کو غلط سمجھتے ہیں۔ وہ یوں کہتے ہیں. مجھے ایک خط لکھنا ہے اور کئی خط لکھنا ہیں اور کتاب لکھنا ہے اور کتابیں لکھنا ہیں۔ لیکن یہ محاورے میں قیاس ہے جو قابلِ قبول نہیں۔ ہے یہ کہ وہ بھی صحیح ہے اور یہ بھی صحیح۔ دونوں طرح بولتے ہیں۔

جگر کو مرے عشق خونابہ مشرب
لکھے ہے ''خداوندِ نعمت سلامت''

یعنی عشق نے میرا خونِ جگر پی کر پرورش پائی ہے جبھی تو اس القاب سے لکھتا ہے۔

علی الرغمِ دشمن شہیدِ وفا ہوں
مبارک مبارک، سلامت سلامت

مبارک اس سبب سے کہ رقیب کے خلافِ مراد ہے اور سلامت اس لیے کہ شہیدِ وفا ہوا اور شہادت زندگانی جاوید ہے۔ (۱)

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

عالمِ معنی تک رسائی نہیں تو نہ سہی، عالمِ صورت کا نیرنگ و انقلاب سلامت رہے کہ یہ آئینۂ شاہدِ معنی ہے۔ یعنی عالمِ اجسام کے انفعلات و آثار وجودِ فاعل و مؤثر پر دلیلِ تام ہیں۔ مشاہدہ نہیں ہوا نہ سہی، ادراکِ کُنہ نہ ہوا نہ ہو، اِذعان تو ان سے بھی حاصل ہے۔

(۵۳)

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ!
یار لائے مری بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

آنکھ بند ہو جانا موت سے کنایہ ہے اور اس زمین میں یہی ایک شعر ہے۔ اس کو بھی نکال ڈالنا چاہیے تھا۔ آگے اسی مضمون کا ایک شعر موجود ہے:

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے   خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس

(۵۴)

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست

یعنی خط کے نکل آنے سے خریدار کم ہو گئے اور بازارِ عشق سرد ہو گیا، تو گویا خط بجھی ہوئی شمع کا دھواں ہے کہ اس دھوئیں کا اٹھنا اور گرمیِ بازار و فروغِ حسن کا زوال شمع سے ساتھ ہی ہو جاتا ہے۔

اے دلِ ناعاقبت اندیش! ضبطِ شوق کر
کون لاسکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست

ناعاقبت اندیش کے لفظ سے واقعۂ طور کی طرف اشارہ کیا ہے(۱)۔ نقشِ قدم کے صفات میں سے حیرت شعرا میں مشہور ہے۔ کہتے ہیں جس طرح نقشِ قدم [دوست[1]] کی رفتار کو دیکھ کر چشمِ حیرت بن گیا ہے، اسی طرح میں بھی وارفتۂ خرام ہوں اور یہ خانہ ویرانی حیرت نے کی ہے کہ سرِ راہ نقشِ پا بن کر رہ گیا ہوں۔

عشق میں بیدادِ رشکِ غیر نے مارا مجھے
کشتۂ دشمن ہوں آخر گرچہ تھا بیمارِ دوست

بیمارِ دوست ہونے کی وجہ عشق ہے اور کشتۂ دشمن ہونے کی وجہ یہ ہے کہ رشکِ دشمن نے ہلاک کیا ہے۔

چشمِ ما روشن کہ اُس بے درد کا دل شاد ہے
دیدۂ پُرخوں ہمارا، ساغرِ سرشارِ دوست

دوسرے مصرعے میں سے (ہے) محذوف ہے اور "چشم ما روشن،، گوکہ فارسی ہے لیکن اس قدر مشہور ہے کہ اسے دو زبانوں کا خلط نہ کہنا چاہیے اور اس طرح بھی کہتے ہیں کہ چشم ما روشن دل ما شاد۔ اسی سبب سے مصنف نے کہا ہے (اُس بے درد کا دل شاد ہے) اور یہ بھی صنائعِ معنویہ میں سے ایک صنعت ہے، گو اہلِ فن نے اس صنعت کا ذکر ترک کیا ہے۔ یادش بخیر میر باقر حسن[2] صاحب ضیا کہتے ہیں:

سفر میں جو حالات شملے کے ہیں   بہ مقدارِ علم اُن کو لکھتا ہوں میں[3]

---

[1] قوسین کا لفظ طبع اول میں سہوِ کتابت کی بنا پر واضح نہ تھا، اب اسے درست کر دیا گیا ہے۔ (ظ)

[2] میر باقر حسن ضیا لکھنوی کا تذکرہ طباطبائی نے مالک الدولہ صولت (ف ۸۶-۱۸۸۵ء) پر اپنے مضمون میں ایک جگہ ضمناً کیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ طباطبائی (ف ۱۹۳۳ء) کے معاصر تھے۔ ان کا قیام حیدرآباد میں تھا۔ انھوں نے سر آسماں جاہ بہادر (ف ۱۸۹۸ء) کے زمانۂ وزارت میں بطورِ خاص مولانا حالی (ف ۱۹۱۴ء) کے سننے کے لیے ایک مشاعرے کا انعقاد کیا تھا، جس میں داغ (ف ۱۹۰۵ء) نظم طباطبائی، نواب عماد الملک (ف ۱۹۲۶ء) اور نواب وقار الملک (ف ۱۹۰۷ء) وغیرہ شریک تھے۔ اس مشاعرے میں خود ضیا نے حیدرآباد کے لنگر کے حال پر اپنی نظم سنائی تھی۔ (مقالات طباطبائی ص ۲۸۹) ضیا کے سالِ وفات و دیگر احوال کا علم نہیں۔ (ظ)

[3] ضیا کے کسی مجموعۂ کلام کا سراغ نہیں ملتا۔ اس لیے اس شعر کی تخریج نہ ہو سکی۔ (ظ)

یعنی "شملہ بہ مقدارِ علم"۔

قطعہ

غیر یوں کرتا ہے میری پُرسش اس کے ہجر میں
بے تکلف دوست ہو جیسے کوئی غم خوارِ دوست
تا کہ میں جانوں کہ ہے اس کی رسائی وھاں تلک
مجھ کو دیتا ہے پیام وعدۂ دیدارِ دوست
جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعفِ دماغ
سر کرے ہے وہ حدیثِ زلفِ عنبر بارِ دوست
چپکے چپکے مجھ کو روتے دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست
مہربانی ہاے دشمن کی شکایت کیجیے
یا بیاں کیجے سپاسِ لذتِ آزارِ دوست

یعنی دشمن دوست بن کر مہربانی کے پیرایے میں میرے جی کو جلاتا ہے اور آتشِ رشک کو بھڑکاتا ہے۔ سارے قطعے میں اسی اجمال کی تفصیل ہے۔ سر کرنا شروع کرنے کے معنی پر فارسی کا ترجمہ ہے۔ (۲)

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ
ہے ردیفِ شعر میں غالب زِبس تکرارِ دوست

جو لفظ کہ آخرِ شعر میں قافیہ کے بعد مکرر آئے اُسے ردیف کہتے ہیں۔ قافیوں میں باہم دگر تشابہ ہوتا ہے اور ردیف میں تکرار ہوتی ہے۔ اور قافیہ رکنِ شعر ہے اور ردیف مستحسنات میں ہے۔ عرب و فارس و ہند میں شعرا تعریفِ شعر میں کلام موزونِ مقفّٰی کہتے ہیں اور اہلِ منطق کلامِ مخیّل کو شعر کہتے ہیں خواہ وزن و قافیہ نہ ہو۔ شعرا کی اصطلاح میں ہر کلامِ موزوں باقافیہ شعر ہے، خواہ تخییل نہ ہو۔ وجہ اختلاف کی یہ ہے کہ منطق یونانی سے ترجمہ ہوئی ہے اور یونانیوں میں

شعر کے لیے قافیہ ضرور نہ تھا۔ اگر تخیل میں وزن ہے تو اُسے شعر سمجھے اور جو وزن نہ ہوا تو تقفیۂ شعر یہ کہتے تھے۔ ہند و ایران کے شعرا وزن(۳) بے قافیہ کو غیر مرجّز کہتے ہیں۔

ردیف ج

(۵۵)

گلشن میں بندوبست بہ رنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

جسے محفل میں بار نہ ہو اور باہر ہی روک دیا گیا ہو، اُسے مجازاً حلقۂ بیرونِ در کہتے ہیں۔ مطلب فقط یہ ہے کہ باغ میں آج ایسی بندابندی ہے کہ قمری تک کا گذر نہیں اور یہ مضمون یعنی باغ میں جانے کی روک ٹوک اور اس کی شکایت شعرا اکثر کہا کرتے ہیں۔

آتا ہے ایک پارۂ دل ہر فغاں کے ساتھ
تارِ نفَس کمندِ شکارِ اثر ہے آج

یعنی نفس سرد نے کمند کی طرح اثر کو شکار کرلیا ہے جبھی تو ہر آہ میں ایک پارۂ دل نکل آتا ہے۔ یعنی آہ کے اثر سے دل ٹکڑے ٹکڑے ہوا جاتا ہے اور آہ کے ساتھ کھنچا آتا ہے۔

اے عافیت کنارہ کر، اے انتظام چل
سیلابِ گریہ درپے، دیوار و در ہے آج

عافیت گویا کوئی عورت ہے اور انتظام کوئی مرد ہے۔ ان دونوں سے شاعر کہتا ہے کہ بچ کر نکل جاؤ نہیں دب جانے کا تمھارے اندیشہ ہے۔

(۵۶)

لو ہم مریضِ عشق کے بیمار دار(۱) ہیں
اچھا اگر نہ ہو تو مسیحا کا کیا علاج

محاورے میں کہتے ہیں اگر یہ بات نہ ہوئی تو تمھارا کیا علاج یعنی پھر تم سے کیوں کر پیش آنا چاہیے اور تمھیں کیا سزا دینا چاہیے اور اس شعر میں یہ محاورہ بہت ہی مناسب مقام پر صرف کیا ہے۔ یہ شعر کثیر المعنی ہے یعنی ان معانی پر بھی دلالت کرتا ہے کہ تم لوگ جو یہ کہتے ہو کہ بیماری عشق کا کیا[1] استعلاج مسیحا سے کرنا چاہیے تو لو ہم ایسا کرتے ہیں۔ (۲)

ردیف ج فارسی

(۵۷)

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

یعنی آرزو کا دم بھرے جا۔ اُس سے علاحدہ نہ ہو۔ اگر شراب کھینچنے کو نہیں ملتی تو اُس کا انتظار ہی کھینچ۔ (کھینچ) کی لفظ شراب اور انتظار دونوں سے تعلق رکھتی ہے، لیکن انتظار کھینچنا تو اردو کا بھی محاورہ ہے۔ شراب کھینچنا فارسی کا محض ترجمہ[2] ہے کہ مے کشیدن وہ لوگ شراب پینے کے معنی میں بولتے ہیں۔ اسی طرح سے دو شعروں کے بعد مصنف نے کہا ہے:

ع بہ کوریِ دل و چشم رقیب ساغر کھینچ

اور یہ بھی محاورہ اردو کے خلاف ہے۔ ساغر کشیدن کا ترجمہ ہے اور ساغر کا پینا مراد لیا ہے۔

کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ
بہ رنگِ خار مرے آئنے سے جوہر کھینچ

---

[1] "کیا" یہاں بہ ظاہر سہوِ کتابت ہے۔ (ظ)

[2] غالب نے یہاں "انتظار کھینچنا" باندھا ہے، نہ کہ "شراب کھینچنا"، اس لیے طباطبائی کا اعتراض ساقط ہے۔ (ظ)

حسرتِ دید ایک آئینہ ہے جس میں جوہروں کے بدلے کانٹے ہیں اور یہ کانٹے تگاپوے جستجوے دیدار میں گڑے ہیں۔ اس شعر کے پہلے مصرعے میں چار معنویہ اضافتیں ہیں اور تین اضافتوں سے زیادہ ہونا عیبِ کلام ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اضافت ایک سے زیدہ ہوئی اور بندش میں سستی پیدا ہوگئی نہ کہ چار اضافتیں ہوں اور وہ بھی معنویہ۔

تجھے بہانۂ راحت ہے انتظار اے دل
کیا ہے کس نے اشارہ کہ نازِ بستر کھینچ

یعنی بستر پر پڑے پڑے انتظار کھینچنا اور بستر کے ناز اٹھانا راحت طلبی ہے۔ ایسا نہ چاہیے۔ اس کے مفہوم مخلف کئی ایک ہیں یعنی بادیہ گردی وصحرانوردی چاہیے، یا جستجوے معشوق کرنا چاہیے، یا اس انتظار کی ایذا اٹھانے سے مرجانا بہتر ہے۔

تری طرف ہے بہ حسرت نظارۂ نرگس
بہ کوریِ دل و چشمِ رقیب ساغر کھینچ

یعنی نرگس جو بہ حسرت تجھے دیکھ رہی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ تو کیوں نہیں شراب پیتا؟ کاہے کو رقیب کوردل و کورچشم سے ڈرتا ہے۔ یہ دونوں باتیں نرگس کی دو صفتوں سے پیدا ہوئیں، ایک یہ کہ اُس کی آنکھ بے نور ہے، دوسرے یہ کہ اُسے ساغر سے مشابہت ہے۔

بہ نیم غمزہ ادا کر حقِ ودیعتِ ناز
نیامِ پردۂ زخمِ جگر سے خنجر کھینچ

نیام میں سے خنجر یعنی الف کے نکال ڈالنے سے نیم تو بنا مگر اس تجزے معنی کا بھی خون ہوگیا۔ تاویل کا بھی میدان بہت وسیع ہے، اگر معنی بنایئے تو یہ ہوتے ہیں کہ ناز و ادا تجھ میں خدا کی ودیعت ہے، اس کا حق ادا کرنے کے لیے ادا کر اور اس طرح خنجرِ ادا کو کھینچ کہ معلوم ہو پردۂ جگرِ عاشق میں سے کھنچ کر آیا ہے، یعنی ادا تیغ بے نیام ہے، اگر اس کے لیے کوئی نیام ہے تو زخمِ جگرِ عاشق ہے۔

مرے قدح(۱) میں ہے صہباے آتشِ(۲) پنہاں
بہ روے سفرہ کبابِ دلِ سمندر(۳) کھینچ

یعنی جب شراب چھپی ہوئی آگ کی ہے تو کباب بھی سمندر کے دل کا چاہیے کہ دل بھی

باطنی شے ہے۔ کباب نے یہاں کچھ مزہ نہ دیا۔ کھینچ ترجمہ ہے۔ دستارخوان[۱] پر چن دے یا لگا دے محاورۂ اردو ہے۔

ردیف د

(۵۸)

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد (۱)

چھٹنا اور چھوٹنا ایک ہی معنی پر ہے۔ الف تعدیہ بڑھانے کے بعد (ٹ) کا (ڑ) کر دینا فصیح ہے یعنی چھڑانا فصیح ہے اور چھٹانا غیر فصیح اور چھوڑنا اور چھڑانا دونوں متعدی ہیں۔ چھوٹنا سے چھوڑنا متعدی بہ یک مفعول ہے۔ جیسے پھوٹنا سے پھوڑنا اور ٹوٹنا سے توڑنا اور چھڑانا متعدی بہ دو مفعول ہے بعض متتبعین زبانِ دہلی کے کلام میں چھٹوانا دیکھنے میں آیا ہے۔ اہلِ لکھنؤ اس طرح نہیں کرتے۔ (۲)

منصب شیفتگی کے کوئی قابل نہ رہا
ہوئی معزولیِ انداز و ادا میرے بعد

(کے) اس شعر میں اضافت کے لیے نہیں ہے۔ ورنہ (کا) ہوتا جیسے کہتے ہیں کوئی اس منصب کا مستحق نہ رہا۔ بلکہ یہ (کے) ویسا ہے جیسا میر انیس مرحوم (ف ۱۸۷۴ء) کے اس مصرعے میں ہے:

ع سرمہ دیا آنکھوں میں کبھی نورِ نظر کے[۲]

اِس مصرعے پر لوگوں کو شبہ ہوا تھا کہ میر صاحب نے غلطی کی یعنی (کی) کہنا چاہیے

---

[۱] اصلاً یہ لفظ ''دستارخوان'' ہی ہے۔ اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ پرانے زمانے میں دستار ہی کو بہ طور خوان استعمال کر لیتے تھے۔ بعد میں کثرتِ استعمال کی بنا پر یہ ''دسترخوان'' ہو گیا۔ (ظ)

[۲] مراثیِ انیس، مرتبہ طباطبائی کی تینوں جلدوں میں یہ مصرع کہیں نظر نہ آیا۔ (ظ)

تھا۔ اسی طرح کہتے ہیں. اُن کے منہدی لگادی۔ جو لوگ نحوی مذاق رکھتے ہیں وہ اس بات کو سمجھیں گے کہ ایسے مقام پر (کے) حرفِ تعدیہ ہے اور اسی بناپر میں برقؔ (ف ۱۷۵۷ء) کے اس مصرعے کو غلط نہیں سمجھتا جو مرثیے میں انھوں نے کہا تھا اور اعتراض ہوا تھا۔

ع ڈاڑھی میں لال بال تھے اُس بدنہاد کے[1]

اور اسی دلیل سے انیسؔ کا مصرع بھی صحیح ہے اور میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) کا یہ مصرع بھی:

ع آنکھوں میں ہیں حقیر جس تس کے[2]

غلط نہیں ہے۔ اور آتشؔ (ف ۱۸۴۷ء) کا یہ شعر بھی صحیح ہے:

معرفت میں اس خداے پاک کے اڑتے ہیں ہوش وحواس ادراک کے[3]

شمع بجھتی ہے تو اُس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

یعنی دھواں نہیں ہے، بلکہ شمعِ کشتہ کے سوگ میں شعلہ سیاہ پوش ہوا ہے۔ اسی طرح میرے غم میں شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا ہے۔ یعنی میں شعلۂ عشق سے مثل شمع کے سوزوگداز میں تھ۔

خوں ہے دل خاک میں احوالِ بتاں پر یعنی (۳)
ان کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد

یعنی میرے سوگ کے بعد منہدی ملنا چھوڑ دی۔ خاک سے خاکِ قبر مراد ہے۔

درخورِ عرض نہیں جوہرِ بے داد کو جا
نگہِ ناز ہے سرمے سے خفا میرے بعد

جوہرِ بے داد یعنی سرمے کی اُس کی آنکھوں میں جگہ نہیں ہے۔ (درخورِ عرض) یعنی بیان کے قابل۔ عرض کا لفظ فقط جوہر کی مناسبت سے لائے ہیں۔ (۴)

---

[1] برقؔ کے مراثی دست یاب نہیں، اس لیے اس مصرعے کی تخریج نہ ہوسکی۔ (ظ)

[2] تلاش وجستجو کے باوجود کلیات میر میں یہ مصرع کہیں نہیں ملا۔ جناب شمس الرحمٰن فاروقی اور ڈاکٹر احمد محفوظ بھی لاعلمی کا اظہار کرتے ہیں۔ (ظ)

[3] کلیاتِ آتشؔ: ص ۴۰۲ (دیوانِ دوم) (ظ)

ہے جنوں اہلِ جنوں کے لیے آغوشِ وداع
چاک ہوتا ہے گریباں سے جدا میرے بعد (۵)

گریبانِ اہلِ جنوں سے چاک رخصت ہوتا ہے، گویا چاک آغوشِ وداع ہے کہ میرے بعد اہلِ جنوں سے رخصت ہوتا ہے۔ (ہے) کا محل وداع کے بعد تھا لیکن ضرورتِ شعر کے سبب سے مقدم کر دیا، ورنہ نحوِ اردو میں فعل کو تمام متعلقات کے بعد ذکر کرتے ہیں۔ البتہ مقامِ استفہام میں کہتے ہیں "ہے کوئی ایسا جو میری اعانت کرے؟"

"کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق؟"
ہے مکرر لبِ ساقی میں (۶) صلا میرے بعد

لبِ ساقی جو صَلا کرتا ہے س کا بیان پہلے مصرعے میں ہے، یعنی ہے کوئی ایسا کہ شرابِ عشق کا جام پیے؟ (میں) کاتب کی غلطی معلوم ہوتی ہے[1]۔ یہاں (کی) یا (پہ) چاہیے۔ اس شعر کے معنی میں لوگوں[2] نے زیادہ تدقیق کی ہے، مگر جادۂ مستقیم سے خارج ہے۔ (۷)

---

[1] یادگارِ غالب، نسخۂ عرشی اور دیوانِ غالب کے معتبر قلمی نسخوں میں یہاں (میں) ہے، اس لیے اس پر سہوِ کاتب کا اطلاق درست نہیں۔ (ظ)

[2] "لوگوں" سے مراد یہاں حالی (ف ۱۹۱۴ء) ہیں۔ انھوں نے یادگارِ غالب (ص : ۱۳۱) میں اس شعر کی شرح خود غالب کے حوالے سے لکھی ہے، لہٰذا اس پر طباطبائی کا طعن آمیز تبصرہ نامناسب ہے۔ لطف یہ ہے کہ طباطبائی کی شرح بھی حالی ہی سے ماخوذ ہے۔ ذیل میں حالی کی مکمل عبارت نقل کی جاتی ہے :

"۔اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے میں مر گیا ہوں مے مردافگنِ عشق کا ساقی یعنی معشوق بار بار صَلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میرے بعد شرابِ عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا۔ اس لیے اس کو بار بار صَلا دینے کی ضرورت ہوئی۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد' جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے' اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع بھی ساقی کی صَلا کے الفاظ میں؛ اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے "کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق"، یعنی کوئی ہے جو مے مردافگنِ عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے "کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق"، یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے۔ جب اس طرح مصرعِ مذکور کی تکرار کرو گے فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے۔" (ظ)

غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی
کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد

یعنی اس غم سے مرتا ہوں کہ کوئی میرے بعد مہر و وفا کو میرا پُرسہ بھی دینے والا نہیں ہے۔ یعنی مرنے سے پہلے یہ غم مجھے مارے ڈالتا ہے۔ (٨)

آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا غالبؔ!
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

عشق ہی کو دوسرے مصرعے میں سیلابِ بلا سے تعبیر کیا ہے۔

ردیف ز

(٥٩)

بلا سے ہیں جو بہ پیشِ نظر در و دیوار
نگاہِ شوق کو ہیں بال و پر در و دیوار

یعنی گو در و دیوار نظر کے لیے مانع ہیں۔ لیکن اُن کے حاجب و حائل ہونے سے شوق اور تیز ہوتا ہے۔ گویا پروازِ نگاہِ شوق کے لیے بال و پر بن گئے ہیں۔

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

یعنی دیوار گر کر در ہو گئی اور در پٹ کر دیوار بن گیا۔

نہیں ہے سایہ کہ سن کر نویدِ مقدمِ (١) یار
گئے ہیں چند قدم پیشِ تر، در و دیوار

سائے سے در و دیوار کا سایہ مراد ہے جو مہمان کے استقبال کے لیے در سے چند قدم آگے دوڑ گیا ہے۔

ہوئی ہے کس قدر ارزانیِ مۓ جلوہ
کہ مست ہے ترے کوچے میں ہر در و دیوار

طعن سے شاعر کہتا ہے کہ تو نے اب اپنی شراب دیدار کو ہر کس و ناکس کے لیے ارزاں کر دیا ہے۔ (۲)

جو ہے تجھے سرِ سودائے انتظار تو آ
کہ ہیں دُکانِ متاعِ نظر، در و دیوار

یعنی میری نظر در و دیوار پر عالمِ انتظار میں اس طرح پڑ رہی ہے گویا وہ دکانِ متاعِ نظر بن گئے ہیں (۳)، اگر تجھے اس متاع کی خریداری و قدر دانی منظور ہے تو آ۔

وہ آ رہا مرے ہمسائے میں، تو سائے سے
ہوئے فدا در و دیوار پر، در و دیوار

یعنی میرے در و دیوار کا سایہ اُس کے در و دیوار کی بلائیں لے آیا۔

نظر میں کھٹکے ہے، بن تیرے گھر کی آبادی
ہمیشہ روتے ہیں ہم دیکھ کر، در و دیوار

جب آنکھ میں کوئی چیز کھٹکتی ہے تو آنسو جاری ہوتے ہیں، یہ وجہ رونے کی ہے۔

ہجومِ گریہ کا سامان کب کیا میں نے
کہ گر پڑے نہ مرے پاؤں پر، در و دیوار

استفہامِ انکاری کے مقام پر کہتے ہیں کہ وہ بات کب کی کہ یہ بات نہیں ہوئی یعنی جب میں نے سامانِ گریہ کیا در و دیوار پاؤں پر گر پڑے۔ (۴)

نہ پوچھ بے خودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بہ سر، در و دیوار

یعنی خانہ ویرانی سے مجھے ایسی لذت حاصل ہوتی ہے کہ سیلاب سے جو دیواریں گرنے لگتی ہیں تو میں اُسے رقص سمجھ کر بے خود ہو جاتا ہوں۔

نہ کہہ کسی سے کہ غالبؔ! نہیں زمانے میں
حریفِ رازِ محبت مگر، در و دیوار

یعنی رازِ محبت کسی اور سے نہ کہہ کہ اس راز کا محلِ اعتماد[1] درودیوار کے سوا اور کوئی زمانے میں نہیں اور درودیوار سے باتیں کرنا فعلِ عبث ہے۔ حاصل یہ ہوا کہ رازِ محبت کبھی منہ سے نکالنا نہ چاہیے۔ (۵)

(۶۰)

گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر
جانے گا اب بھی تو نہ مرا گھر کہے بغیر؟

دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری ہے۔ (۱)

کہتے ہیں جب رہی نہ مجھے طاقتِ سخن
"جانوں کسی کے دل کی میں کیوں کر کہے بغیر؟"

شعر کا مطلب ظاہر ہے۔ لیکن یہ نکتہ اس شعر سے خوب سمجھ میں آتا ہے کہ شاعر اکثر زبانِ حال سے گفتگو کیا کرتے ہیں۔ کبھی اپنے تئیں حیوانِ بے زبان بلبل وقمری سمجھ کر صیاد و گل چیں کی شکایت کرتے ہیں، کبھی نباتاتِ بے حس فرض کر کے اپنے تئیں شاخِ بریدہ یا نہالِ خزاں رسیدہ کہتے ہیں، کبھی اپنے نفس کو جماداتِ بے نفس کی طرح فرض کر کے غبارِ رہ گذر یا موجِ نسیمِ بہار کی زبانی گفتگو کرتے ہیں، کبھی مردۂ بے جاں یا کشتۂ حرماں بن کر اپنے خون کا دعویٰ کرتے ہیں۔ غرض کہ یہ میدان بہت وسیع ہے۔ اس شعر میں شاعر خود ہی کہتا ہے کہ مجھ میں بات کرنے کی طاقت نہیں رہی۔ پھر شکایت بھی کرتا ہے کہ جب میں دل کا حال بیان کرنے سے مایوس ہو گیا اور طاقتِ گویائی نے جواب دے دیا تو تم یہ کہتے ہو کہ کہے بغیر مجھے حال کیا معلوم ہو؟ تو یہ شکایت زبانِ حال سے ہے۔ (۲)

---

[1] "حریف" کی شرح "محلِ اعتماد" سے بہ ظاہر محلِ نظر ہے۔ (ط)

کام اُس سے آ پڑا ہے کہ جس کا جہان میں
لیوے نہ کوئی. نام ستم گر کہے بغیر

دلی کی زبان میں کہوے اور رہوے بہت ہے۔ یہ بہ قاعدۂ صرف بھی غلط ہے اور متروک بھی ہے۔ لیکن لیوے اور دیوے اور ہووے بھی گو قیاساً صحیح ہے، مگر ترک ہوتا جاتا ہے۔

جی میں ہی کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم
سر جائے یا رہے نہ رہیں پر کہے بغیر

اس شعر میں ایک مضمون اخلاقی ہے۔ کہتے ہیں میرا دل سب سے صاف ہے۔ گر کسی کی برائی دل میں ہوتی تو میں ظاہر کر دیتا اور اُس کے اظہار میں جو کچھ ہو جاتا، سب مجھے گوارا تھا، مگر شیوۂ نفاق کہ ظاہر کچھ ہو اور باطن کچھ ہو، مجھے گوارا نہیں ہے۔

چھوڑوں گا میں نہ اُس بتِ کافر کا پوجنا
چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر

چھوڑنے کا لفظ دونوں مصرعوں میں قابلِ توجہ ہے کہ اس لفظ کی تکرار نے حسنِ کلام کو بڑھا دیا۔ یہ بھی ایک صنعت ہے صنائعِ لفظیہ میں سے، گو اہلِ فن نے اس کا ذکر نہیں کیا۔

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنۂ و خنجر کہے بغیر

دشنہ و خنجر سے ناز و غمزہ کی تشبیہ محسوس سے معقول کی تشبیہ ہے اور معقول کا فہم ہر ایک کو نہیں ہوتا، اس لیے اسے محسوس فرض کر کے کام نکالتے ہیں یعنی اُن کی تاثیر کو سمجھ دیتے ہیں۔

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

اس شعر کا مطلب بھی مثل شعرِ سابق کے ہے اور بنتی نہیں ہے یعنی گفتگو بن نہیں پڑتی۔

بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہو التفات
سنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

جیسے معشوق نے کسی بات پر کہا ہے کہ کیا تو بہرا ہوگیا اور آپ ہی بہرا بنایا ور آپ ہی خفا بھی ہوگیا ہے، اُس مقام پر کہتے ہیں کہ بہرا ہوں میں الخ

غالب! نہ کر حضور میں تو بار بار عرض
ظاہر ہے تیرا حال سب اُن پر کہے بغیر

اس شعر میں یہ صنعت ہے کہ اس طرح اظہارِ حال کیا ہے کہ گویا کچھ نہیں کہا اور اسے صنائع معنویہ میں شمار کرنا چاہیے۔

(۶۱)

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

جس طرح بخل کا انتہائی مرتبہ مشہور ہے کہ بخیل خود بھی لذتِ نعمت سے محروم رہتا ہے۔ اپنا تمتع آپ ہی نہیں دیکھ سکتا۔ اسی طرح انتہائے غیرت کا مرتبہ مصنف نے بیان کیا ہے کہ اپنی طاقت دیدار سے میں خود جلتا ہوں۔ اسی مطلب کو ایک شعر میں بہت صاف ادا کیا ہے:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے   میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

اپنے ذوقِ نالہ کشی کو ارادتِ آتش پرست سے تشبیہ دی ہے یعنی جس ارادت سے وہ(۱) آگ کی پرستش میں مشغول ہوتا ہے، اُسی ذوق وشوق سے میں نالۂ آتشیں کرنے میں سرگرم رہتا ہوں۔

کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا
رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر

بے سبب آزار ترکیب فارسی ہے۔ حکیم مومن خاں صاحب (ف ۱۸۵۲ء) نے اس قسم کی ترکیبیں بنانے میں بہت افراط کی ہے۔ ایک جگہ فرماتے ہیں

ع "رحمے بحالِ بندہ، خدایا!" نگار تھا[۱]

البتہ تازگی لفظ اور ترکیب کلام میں بڑا حسن پیدا کرتی ہے، لیکن یہ یہاں سمجھنا چاہیے کہ دوسری زبان پر جب تک اچھی طرح قدرت نہ حاصل ہو اس میں تصرف وارتجال کا ہر ایک کو حق نہیں ہے۔ یہاں جفا کے عام ہونے سے یہ مراد ہے کہ رقیب جس میں سبب جفا یعنی عشق نہیں پایا جاتا اس پر بھی تم جفائے معشوقانہ میری طرح کرتے ہو۔

آتا ہے میرے قتل کو پر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اُس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

دوسرا مصرع اس مضمون کو مانگتا ہے کہ وہ اس ادا سے میرے قتل کو آتا ہے کہ میں مرتا ہوں؟ الخ مصنف مرحوم نے معنیِ رشک کے اتنے پہلو نکالے ہیں کہ اُن کی تعریف حدِ امکان سے باہر ہے، لیکن یہ قاعدہ ہے کہ جب ایک ہی مطلب کو بار بار کہو تو اس میں افراط وتفریط ہو جاتی ہے۔ اس غزل کے دو شعر اس سبب سے سست رہے۔ ایک تو یہ شعر کہ معشوق کے ہاتھ میں تلوار کو دیکھ کر تلوار پر رشک آنا، دوسرے عاشق کے طوطی پالنے سے معشوق کو طوطی پر رشک آنا۔ دونوں امر غیر عادی ہیں اور بے لطف ہیں اور اسی سبب سے یہاں مصرعے نے ربط

---

[۱] کلیات مومن ۹۸-۹۹/۲۔ مصرعِ اول ہے : "اس واسطے کہ خاک پر انگشتِ دست سے" یہ مومن کے ایک قطعے کا شعر ہے، جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے :

وہ نوجوان عابد و زاہد کہ سب جسے کہتے تھے مومن اور بہت دین دار تھا

۲۰/اشعار کے اس قطعے سے چند شعر سیاقِ کلام کی وضاحت کے لیے نقل کیے جاتے ہیں :

کل ایسے حال سے نظر آیا کہ کیا کہوں جو تھا سو اس کو دیکھ کے زار و نزار تھا
عبرت کی جا ہے ان صنموں نے کیا خراب ملنے سے جن کے معتقد ننگ و عار تھا
آنکھوں سے چند جدولِ خونابہ تھیں رواں چہرہ جو ناخنوں سے سراپا فگار تھا
نے راحت و فراغ، نہ آسائش و شکیب نے طاقت و تواں، نہ سکون و قرار تھا
گو ہاتھ سے اشارہ نہ تھا، نے زباں سے بات تو بھی تو حالِ دست و زباں آشکار تھا
اس واسطے کہ خاک پر انگشتِ دست سے "رحمے بہ حالِ بندہ، خدایا" نگار تھا

(ظ)

نہیں کھایا۔

اس بات کو بہ وجہ بصیرت سمجھنے کے لیے یہ سن لینا چاہیے کہ شعر الٹا کہا جاتا ہے، یعنی پہلے شاعر کا یہ کام ہوتا ہے کہ قافیہ تجویز کرے جو کہ آخر شعر میں ہوتا ہے۔ دوسری فکر یہ ہوتی ہے کہ جس قافیے کو تجویز کیا ہے، اُسے دیکھے کہ یہ کسی صفت کے ساتھ، یا کسی مضاف کے ساتھ، یا کسی اور قید کے ساتھ، یا کسی محاورے کے ساتھ، یا اپنے کسی عامل کے ساتھ، یا معمول کے ساتھ مل کر ایک مصرع ہوتا ہے یا نہیں؟ اگر نہ ہوا تو کوئی لفظ گھٹا بڑھا کر، یا مقدم مؤخر کر کے اسے پورا کرے۔ یہ دوسرا مصرع ہوا۔ مثلاً اسی زمین میں جب مصنف نے ”دیدار دیکھ کر“، ”آزار دیکھ کر“، نظم کر لیا، تو پہلے یہ تجویز کیا کہ ”تلوار دیکھ کر“، کہنا چاہیے۔ دوسری فکر میں تلوار کے ساتھ یہ قید لگائی کہ ”اُس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر“ اور مصرعے کے پورا کرنے کے لیے ”مرتا ہوں“ بڑھایا تو پہلے یہ دوسرا مصرع موزوں ہوا۔ (مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر) دوسرا مصرع کہہ چکنے کے بعد تیسری فکر میں اس بات کے وجوہ سوچے کہ اُس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر کیوں مرتا ہوں؟ یہاں مصنف نے اس توجیہ کو اختیار کیا کہ جوشِ رشک سے مرتا ہوں اور پہلے مصرعے میں ”جوشِ رشک سے“ ایسا لفظ ہے کہ اگر آخر مصرع میں نہ ہوتا تو کسی طرح یہ لفظ اپنے فعل سے مرتبط نہ ہوتا۔

اس سے ظاہر کہ پہلے مصرعے کا یہ آخری ٹکڑا پہلے معین کر کے صدر مصرع اُس پر بڑھایا اور شعر کو تمام کیا ہے اور جو شعر کی ابتدا ہے وہ فکر کا منتہی ہے اور حرکاتِ فکر کے منازل میں سے بڑی منزل یہی ہے کہ دوسرا مصرع کہہ چکنے کے بعد اُس پر مصرع ایسا لگائے کہ وہ مرتبط ہو جائے اور دست و گریباں کا حکم پیدا کرے اور یہ ظاہر ہے کہ معشوق کے ہاتھ میں کوئی چیز دیکھ کر اُس چیز پر رشک کرنا عادت کے خلاف ہے۔ محض تصنع ہے اور نامربوط ہے۔

اتنا لکھنا یہاں اور مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہر زمین میں دوسرے مصرعے کا نظم کر لینا آسان ہے۔ مثلاً اسی زمین میں (تلوار دیکھ کر) تقریباً آدھے مصرعے کے برابر ہے جو صاحبِ طبعِ موزوں ہے، وہ کچھ الفاظ بڑھا کر اسے پورا کر سکتا ہے جو الفاظ کہ بڑھائے جائیں گے وہ بھی گویا کہ معین ہیں، یعنی اکثر وہی پہلو شعرا اختیار کرتے ہیں اور جو اوپر بیان ہوئے۔ قافیے کی

صفت، اضافت، قید، عامل، یا معمول، فعل وغیرہ۔ مثلاً کھنچی ہوئی تلوار دیکھ کر۔ یا اُپلی ہوئی تلوار دیکھ کر۔ یا ہلال سی تلوار دیکھ کر۔ یا ہلال کی تلوار دیکھ کر۔ یا حق پہ تلوار دیکھ کر۔ یا ترک کی تلوار دیکھ کر۔ یا اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر۔ یا دانت (کذا؟) سے تلوار دیکھ کر۔ غرض کہ دوسرا مصرع کہنے میں شاعر مجبور ہے کہ قافیہ و ردیف کے متعلقات کو پورا کرے اور اس مصرعے کے کہنے میں بس یہی خوبی ہے کہ ایسے پہلو تلاش کرے کہ توارد نہ ہونے پائے اور مصرع ٹر نہ جائے۔

ہاں دوسرا مصرع کہہ چکنے کے بعد اس پر مصرع لگانا بڑے وسیع میدان کا طے کرنا ہے، جس میں صدہا راہیں ہیں۔ اور مصرع لگانے کی مشق کا بہت مفید و آسان طریق یہ ہے کہ کسی شاعرِ خوشگو کا دیوان کھولے تو داہنے ہاتھ کی طرف سب اوپر کے مصرعے ہوں گے۔ اور بائیں طرف سب نیچے کے مصرعے ہوں گے۔ اوپر کے مصرعوں کو کسی کاغذ سے چھپ دینا چاہیے اور نیچے کے ہر ہر مصرعے پر یہ فکر کرے کہ اس کے ساتھ کون سا مضمون ربط کھاتا ہے۔ جب مضمون ذہن میں آجائے تو کاغذ سرکا کر دیکھے کہ شاعر نے کیا کہا ہے؟ غرض کہ شعر کا سحر ہو جانا اور شاعر کا ماہر ثابت ہونا اکثر مصرعے لگانے پر موقوف اور منحصر ہے۔ میر تقی میر (ف ۱۸۱۰ء) مصحفی (ف ۲۵۔۱۸۲۴ء) کو کہا کرتے تھے کہ یہ صحّاف[1] ہیں، یعنی لگا کر مصرعے کو چپکا دیا کرتے ہیں یعنی مصرع اچھا لگانا نہیں جانتے۔

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

نشے میں تیری رفتارِ مستانہ دیکھ کر موجِ مے اس اندیشے میں کانپ رہی ہے کہ اس رفتار سے عالم کا خون ہو جائے گا۔ اس بات سے ہم کو یہ پتہ لگ گیا کہ خونِ خلق کا باعث یہی شیشۂ شراب ہے کہ نہ تو شراب پیتا نہ یہ رفتارِ مستانہ عالم کا خون کرتی۔ (۲)

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر (۳)

آزار و ستم و حسرت والم و بے داد و جفا و مرگ بلا و یاس و حرمان و آہ و سوزاں و دیدۂ تر و

---

[1] صحّاف: کتاب کی جلد بنانے والا۔ (ظ)

زخمِ جگر و خانہ ویرانی و بے سروسامانی و دشت پیمائی و ہرزہ درائی و داغِ جنون و بختِ واژوں وغیرہ کو مانوس و معشوق بنانا اور اُس کی خواہش و آرزو و حسرت کرنا اور اُس کے حصول پر ناز و افتخار و مسرت کرنا ایسا مضمون ہے کہ اس میں شک نہیں اکثر موثر و اَوْقَعُ فِی القَلْب[1] ہوا کرتا ہے۔

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر

پہلے مصرے کا مطلب یہ ہے میرے کلام کا جو خریدار ہوتا ہے، میں اُس کے ہاتھ خود بک جاتا ہوں اور دوسرے مصرعے میں یہ اشارہ ہے کہ میرے کلام کا مذاقِ صحیح ہونا، دلیل ہے اُس شخص کے اہلِ کمال ہونے کی اور یہ باعث ہے میرے خود اُس کے ہاتھ بک جانے کا۔

زنّار باندھ، سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر

رشتۂ تسبیح و زنار دونوں راہیں ہیں، مگر فرق یہی ہے کہ زنار ہموار ہے اور تسبیح وہ راہ ہے جس میں سو ٹھوکروں کا سامنا ہے۔ شعرا بت خانہ و برہمن و زنار کو خانقاہ و واعظ و شیخ و مصلّٰی و تسبیح پر ہمیشہ ترجیح دیا کرتے ہیں اور غرض اس سے طعن ہے یعنی عارف کو تسبیح و مصلّٰی سے کیا کام ہے؟

ان آبلوں سے پانو کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر (۴)

اس شعر میں مصنف نے آبلوں کی طرف اشارہ کر کے مخاطب کو زیادہ تر متوجہ کر لیا۔ اگر (ان) کی جگہ پر (کیا) ہوتا تو یہ لطف نہ حاصل ہوتا۔ اشارے نے جس شعر میں زیادہ تر لطف دیا ہے، وہ یہ شعر ہے:

صحبتِ وعظ تو تا دیر رہے گی واعظ — یہ ہے مے خانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں[2]

---

[1] أَوْقَعُ فِی القَلْبِ : زیادہ دل نشیں۔ "اَوْقَعُ" صیغۂ اسم تفضیل ہے۔ (ظ)

[2] اس شعر کا قائل نامعلوم ہے۔ سید محمد علی خاں بہادر موسوی صفوی نے "بہارستانِ اشعار" (ص ۶۷) میں اس کا انتساب غالب کی طرف کیا ہے۔ اسی طرح کچھ لوگ اسے قائم کی تصنیف سمجھتے ہیں۔ لیکن بہ قول قاضی عبدالودود (ف ۹۸۴ء) یہ دونوں نسبتیں صحیح نہیں ہیں (جہانِ غالب ص ۸) (ظ)

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

یعنی اُسے گمان ہوتا ہے کہ اسے طوطی کا بھی شوق ہے۔ آگے کہتے ہیں

بدگماں ہوتا ہے وہ کافر، نہ ہوتا کاشکے
اس قدر ذوقِ نوائے مرغِ بستانی مجھے

لیکن یہ بدگمانی تصنع سے خالی نہیں۔ (۵)

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

بڑے پلّے کا مصرع لگایا ہے اور تجلی کو شراب سے اور طور کو مے خوار تنگ ظرف سے تشبیہ دی ہے اور تنگ ظرف ہونا اس سے ظاہر ہے کہ وہ تجلی کا متحمل نہ ہو سکا۔

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

نیچے کا مصرع فقط مفعول بہ کو مانگ رہا ہے اور مفعول بہ عاشق کا سر پھوڑنا ہے۔ مصنف نے عاشق کی جگہ غالب کہا اور نکرہ کے بدلے معرفہ کو اختیار کیا اور اس سبب سے شعر زیادہ مانوس ہو گیا اور دوسرا لطف یہ ہے کہ مصرع پورا کرنے کے لیے جو الفاظ بڑھائے ہیں وہ بہت ہی پُر معنی ہیں۔ ایک تو غالب کی صفت ''شوریدہ حال،، بڑھادی ہے جس سے سر پھوڑنے کا سبب ظاہر ہو گیا، دوسرے لفظ (وہ) بڑھادی اور اس نے کثیر المعنی ہونے کے سبب سے شعر کا حسن ایک سے ہزار کر دیا۔

(۶۲)

لرزتا ہے مرا دل زحمتِ(۱) مہرِ درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خارِ بیاباں پر

یعنی زبانِ تشنۂ خار مجھے خود جذب کر لے گی۔ آفتاب کو میرے خشک کرنے میں زحمت

کرنا کیا ضروری ہے؟ اس شعر میں دل کے لرزنے سے آفتاب میں شبنم کے چمکنے کو تشبیہ دی ہے۔ اور وجہِ شبہ حرکت ہے۔

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یہاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

یعنی ان کی مفارقت میں اُن کی آنکھیں وہاں سفید ہوتی جاتی ہیں تو گویا ان کا زنداں میں آنا، اس کا باعث ہوا کہ اُن کی آنکھیں ان کو ڈھونڈھتے زنداں میں پہنچیں اور آنکھوں کی سفیدی دیوارِ زنداں پر پھر رہی ہے اور زنداں پر سفیدی پھرنا اور آنکھوں کا سفید ہو جانا، دونوں میں حرکت فی الکیف ہے اور یہاں بھی وجہِ شبہ میں حرکت ہے۔

فنا تعلیم درسِ بے خودی ہوں اُس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر

فنا اور تعلیم دونوں لغتِ تازی ہیں اور ترکیب دونوں لفظوں میں فارسی ہے۔ یعنی "فنا تعلیم" اسمِ صفت بن گیا ہے۔ جس کو فنا کی تعلیم ہوئی ہو، وہ مراد ہے۔ اور یہ درس جس نے دیا ہے وہ بے خودی ہے۔ اور مصنف نے (الف بے) کو چھوڑ کر لام الف اس سبب سے کہا کہ یہ دونوں مل کر (لا) ہو جاتے ہیں اور لا نیستی و فنا کے مناسب ہے۔

فراغت کس قدر رہتی مجھے تشویشِ مرہم سے
بہم گر صلح کرتے پارہ ہائے دل نمک داں پر

یعنی پارہ ہائے دل کو نمک چھڑکنے سے وہ لذت حاصل ہوتی ہے کہ باہم نزاع کرتے ہیں۔ اس سبب سے میں چاہتا ہوں کہ بلا سے مرہم لگالوں اور ان سب کو اس لذت سے محروم کردوں۔ دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ اگر پارہ ہائے دل نمک چھڑکنے کی ایذا پر راضی رہتے تو اس ایذا اٹھا لینے کو تشویش مرہم کرنے سے میں بہتر سمجھتا ہوں۔ (۲)

نہیں اقلیم الفت میں کوئی طومارِ ناز ایسا
کہ پشتِ چشم سے جس کے نہ ہووے مُہر عنواں پر

ناز و ادا کو طومار کہنا تو یک وجہ رکھتا ہے، لیکن الفت جو ایک ادنیٰ مرتبہ عشق کا ہے، اسے

اقلیم و قلمرو سے تعبیر کرنا بلا وجہ ہے۔ اس لیے کہ مشبہ و مشبہ بہ میں اضافت کرنے میں وجہ شبہ ظاہر ہونا شرط ہے، نہیں تو وہ اضافت ایسی ہی ہوگی جیسے کہیں کہ آسمانِ رخ کا ستارہ خال ہے، یا دریائے دہن کے موتی دنداں ہیں اور ان اضافتوں کا غلط ہونا اہلِ ادب کے مذاق میں ظاہر ہے۔

دوسرے مصرعے کی بندش میں گنجلک بہت ہوگئی ہے۔ مطلب مصنف کا یہ ہے کہ دیوانِ حسن میں کوئی طومارِ ناز ایسا نہیں، جس کے عنواں پر پشتِ چشمِ معشوق کی مہر نہ ہوئی ہو۔ اور پشتِ چشم سے مہر ہونا معشوق کی آنکھ چرانے اور آنکھ پھیر لینے اور انکھیوں دیکھنے سے اشارہ ہے۔ اور مہر اور آنکھ میں وجہ شبہ سیاہی ہے۔ حاصل یہ کہ جس طرح ہر طومار کے لیے عنوان پر مہر ہونا ضرور ہے۔ اسی طرح ناز و ادا کے لیے آنکھ کا چرانا اور ترچھی نظر رکھنا ضرور ہے۔ اس شعر میں محض طومار اور مُہر کے ذکر سے مصنف نے الفت کو اقلیم فرض کیا ہے اور اس اعتبار سے بھی اگر دیکھیے تو طومار اور مُہر کو بہ نسبت اقلیم کے لفظ دیوان کے ساتھ زیادہ مناسبت ہے۔ مگر مصنف نے اس اضافت کو اور بندش کی اس گنجلک کو جس خوبیِ شعر کے لیے گوارا کیا ہے، البتہ اُس خوبی کے مقابلے میں بندش کا عیب کچھ بھی نہیں۔ وہ یہ ہے کہ عنوان پر نقش بٹھا کر فوراً مہر کا پشت پھیر لینا اور عاشق سے آنکھ ملا کر فوراً معشوق کا آنکھ پھیر لینا تشبیہ بدیع ہے اور وجہ شبہ حرکت ہے۔ اور حرکت بھی وہ حرکت جو نہایت محبوب ہے۔

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

(اب) کا لفظ اس شعر میں کثیر المعنی ہے یعنی یہ کہنا کہ اب یاد آیا، اس سے بہ التزام یہ نکلتا ہے کہ پہلے بھولا ہوا تھا اور صدمۂ مفارقت کے اس طرح بھول جانے سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کو دیکھ کر انتہا کی محویت و مسرت غالب ہوگئی ہے۔ اور یہ معنی نکلتے ہیں کہ جیسے شکوۂ ہجر کچھ بیان کیا تھا اور کچھ باتیں اب یاد آتی جاتی ہیں۔ غرض کہ ایک لفظ میں اتنے معنی انتہائے بلاغت ہے اور پھر شفق کی ابر آتش بار سے تشبیہ نہایت بدیع ہے۔

بہ جُز پروازِ شوقِ ناز کیا باقی رہا ہوگا
قیامت اک ہوائے تند ہے خاکِ شہیداں پر

یعنی شہیدانِ حسرتِ دیدار میں اب کیا باقی رہا ہے، جو قیامت انھیں اٹھائے گی۔ ہاں جلوۂ سراپا ناز کے شوق میں اُن کی خاک اڑ رہی ہے تو اُس کے لیے شورِ قیامت ایک ہوائے تُند ہے۔ یعنی اُس کی پرواز میں کچھ یہ بھی معین ہو جائے گی۔ اور اس کا عکس لو تو یہ معنی ہیں کہ جب ہوائے تند چلی اس نے قیامت کا کام کیا یعنی خاک اُن کی شوق دیدار میں اڑنے لگی۔

نہ لڑ ناصح سے غالب کیا ہوا اگر اُس نے شدت کی (۳)
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر (۴)

کیا گریبان پھاڑنے سے بھی تسکین نہ ہوگی؟ کیا خوب شعر کہا ہے۔

(۶۳)

ہے بسکہ ہر اک اُن کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور

یعنی وہ محبت بھی کرتے ہیں تو میں جانتا ہوں کوئی فریب ہے۔

یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

یعنی سوالِ وصل میں کھل کے کہہ نہیں سکتا اور وہ سادہ دلی سے بے صاف صاف کہے ہوئے مطلب سمجھ نہیں سکتے۔

ابرو سے ہے کیا اُس نگہِ ناز کو پیوند؟
ہے تیر مقرر(۱) مگر اُس کی ہے کماں اور

ابرو کو کمان اور نگہ کو تیر کہنا پرانی تشبیہ ہے۔ مصنف نے فی الجملہ اسے تازہ کر کے کہا ہے یعنی نگاہ کا تیر ابرو کی کمان میں سے نہیں آتا ہے۔ دل فریبی حُسن اسے پرتاب کرتی ہے۔

---

[1] پرتاب کرنا "پرتاب کردن" کا ترجمہ ہے۔ ڈالنا، دور پھینکنا۔ زیادہ تر تیر کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ (بہارِ عجم: ۱۹۳/۱) (ظ)

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور

یعنی تمھاری یہ دولت ہر شخص کو دل و جان دوبھر ہے۔ سستا بیچ ڈالے گا۔

ہر چند سُبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی رہ میں ہے سنگِ گراں اور

یعنی بت شکنی میں مشاق ہوئے تو کیا؟ یہ ما و من بھی تو سنگِ گراں کی طرح منزلِ عرفان تک پہنچنے میں مانع ہے۔ ہمارا یہ سمجھنا کہ ہم ہیں، یہی سنگِ راہ ہے۔

ہے خونِ جگر جوش میں دل کھول کے روتا
ہوتے جو کئی دیدۂ خونابہ فشاں اور

(ہے خونِ جگر جوش میں) جملۂ خبریہ ہے اور اس کے بعد آخرِ شعر تک تمنا ہے۔ و ریہ تمنا مبنی ہے خبرِ سابق پر کہ تمنا کرنے کی وجہ جوشِ خوں ہے۔ اسی سبب سے مصنف نے یہاں انشا کے ساتھ خبر کو جمع کیا۔ اور شعر میں بہ نسبت خبر کے انشا زیادہ لطف دیتی ہے۔

مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلّاد کو لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

اُس کا یہ کہنا کہ ہاں اور تلوار لگا، مجھے اس قدر پسند ہے کہ اپنی جان جانے کی کچھ پروا نہیں۔

لوگوں کو ہے خُرشیدِ جہاں تاب کا دھوکا
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغِ نہاں اور

میں اپنے ایک داغِ نہاں کو ہر روز ظاہر کرتا ہوں، جسے لوگ دھوکے سے طلوعِ خورشید سمجھتے ہیں اور وہ جانتے ہیں کہ وہی ایک آفتاب ہے جو روز روز نکلا کرتا ہے۔

لیتا، نہ اگر دل تمھیں دیتا، کوئی دم چین
کرتا، جو نہ مرتا، کوئی دن آہ و فغاں اور

دونوں مصرعوں میں شرط جزا کے درمیان میں واقع ہوئی ہے اور دونوں مصرعوں کی

ترکیب میں مشابہت اور معادلت ہے اور حُسنِ بندش ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اگر دل تجھیں نہ دے دیا ہوتا تو کوئی دم چین لیتا۔ اگر مر نہ جاتا تو کچھ دنوں آہ وفغاں کرتا۔ نحو کے اعتبار سے پہلے مصرعے میں (لیتا) کا محل آخرِ مصرع ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں بھی (کرتا) آخر میں ہونا چاہیے تھا۔ لیکن معنی کے اعتبار سے یہاں ترکیب نحوی کی مخالفت ہی چاہیے اور (لیتا) اور (کرتا) کا مقدم کر دینا ہی ضرور ہے کہ ان دونوں فعلوں کے مقدم کر دینے سے معنی میں کثرت پیدا ہوگئی۔ یعنی اب ترتیب الفاظ ان پر معنی پر دلالت کرتی ہے جیسے معشوق نے اس سے کہا ہے کہ تو کوئی دم چین نہیں لیتا اور اب تو آہ وفغاں کرنا بھی تو نے کم [کر] دیا۔ اُس کے جواب میں یہ شعر ہے کہ ہاں لیتا میں چین اگر دل تجھے نہ دیا ہوتا۔ کرتا کچھ دنوں اور آہ وفغاں [اگر] مر گیا نہ ہوتا۔

اور اس میں شک نہیں کہ کثرتِ معنی سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے اور حسنِ ایجاز کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ سوال کو مقدر کر کے فقط جواب ایسے الفاظ میں ادا کرے کہ اُس سے ساری عبارت سوال کی، مخاطب کی سمجھ میں آجائے اور اصطلاح میں اُسے دفعِ دخلِ مقدر کہتے ہیں اور یہ طریقہ ایسا شائع ہے، بلکہ ایک امر فطری کہ جو روزمرہ کی بول چال میں پایا جاتا ہے۔ مثلاً جس شخص سے خُلفِ وعدہ یا خدمت میں تخلف ہوا ہو، وہ کہتا ہے: میں کل نہ آسکا مجھے ایک کام ہوگیا۔ اور چھوٹتے ہی یہ بات کہہ اٹھنا اِن معنی پر دلالت کرتا ہے جیسے مخاطب نے اس سے کہا ہے کہ تم نے وعدہ خلافی کی، یا تساہل کیا۔ یعنی اعتراضِ مقدر کا جواب دیتا ہے۔

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

یعنی رکنے کے بعد جو طبیعت رواں ہوتی ہے، تو زیادہ تر رواں ہوتی ہے۔ جس طرح چڑھے ہوئے نالے کو جب رستہ مل جاتا ہے تو بہت ہی زور سے بہتا ہے (اور) معنی تفضیل کے لیے ہے۔ یعنی پہلے کے بہ نسبت زیادہ تر روانی ہوتی ہے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ ,,غالب کا ہے اندازِ بیاں اور،،

(کہتے ہیں) کا فاعل حذف کرنے سے یہ معنی پیدا ہوئے کہ یہ بات بہت عام ہے اور مشہور ہے۔

(۶۴)

صفائے حیرتِ آئینہ ہے، سامانِ زنگ آخر
تغیر آبِ برجا ماندہ کا، پاتا ہے رنگ آخر

یعنی آبِ راکد کا رنگ تغیر پا کر کائی جم جاتی ہے، تو حیرت کا حد سے بڑھ جانا بھی اچھا نہیں۔ اس شعر میں آئینے پر زنگ آنا اور پانی پر کائی جمنا وہ تشبیہ ہے، جس میں وجہِ شبہ حرکت فی الکیف ہے۔

نہ کی سامانِ عیش و جاہ نے تدبیر وحشت کی
ہوا جامِ زمرّد بھی مجھے داغِ پلنگ آخر

یعنی جامِ زمردیں پر مجھے داغِ پشتِ پلنگ کا شبہ ہوتا ہے اور وحشت اور بڑھتی ہے۔ مضمون شعر کا مبتذل ہے، لیکن تشبیہ نے جان ڈال دی۔

(۶۵)

جنوں کی دست گیری کس سے ہو، گر ہو نہ عریانی؟
گریباں چاک کا حق ہو گیا ہے میری گردن پر (۱)

اے گریباں اس چاک (۲) کا میری گردن پر حق ہو گیا ہے کہ اس نے مجھے عریاں کیا، نہیں تو جنوں کی دست گیری مجھ سے نہیں ہو سکتی۔ یعنی عریاں نہ ہوتا تو پھر جنوں کیسا؟

بہ رنگِ کاغذِ آتش زدہ، نیرنگِ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

پہلے مصرعے میں سے (ہے) محذوف ہے، کہتے ہیں نیرنگِ بے تابی مثلِ کاغذِ آتش

زدہ ہے کہ دل نے ایک ایک بل تپیدن پر ہزار ہزار آئینے باندھے ہیں۔ اس شعر میں آئینۂ متحرک کی تڑپ کو اُس شعلے سے تشبیہ دی ہے، جو کاغذِ آتش زدہ سے بلند ہو۔

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہ زن پر

حاصل یہ کہ انقلابِ آسمانی سے جو زمانہ عیش کا جاتا رہے پھر اُس کے واپس آنے کی امید فضول ہے۔

ہم اور وہ بے سبب رنج آشنا دشمن (۳)، کہ رکھتا ہے
شعاعِ مہر سے تہمت نگہ کی چشمِ روزن پر

یعنی روزن میں سے جو شعاع آتی ہے، اُسے دیکھ کر وہ مجھ سے آزردہ ہوتا ہے کہ تیری نگاہ تھی، تو نے جھانکا ہوگا۔ ایسے بدگماں سے مجھ کو سابقہ پڑا ہے۔

فنا کو سونپ، گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا
فروغِ طالعِ خاشاک ہے موقوف گلخن پر

یعنی فانی اللہ ہو کر فروغِ معرفت حاصل کر (۴)۔ اس شعر میں لفظ حقیقت میں دو عاملوں کا تنازع ہے۔ ایک فعل دوسری اضافت۔ یعنی لفظ (سونپ) یہ چاہتا ہے کہ حقیقت مفعول بہ ہو اور علامتِ مفعول یعنی (کو) اس میں ہونا چاہیے۔ اور لفظ (مشتاق) جو حقیقت کی طرف مضاف ہے، وہ چاہتا ہے کہ (کا) علامتِ مضاف الیہ اُس میں ہو۔ اور نحوِ اردو یہ ہے کہ عاملِ ثانی کو عمل دینا چاہیے، جیسا کہ اس شعر میں ہے۔

اسدؔ بسمل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے
کہ مشقِ ناز کر خونِ دو عالم میری گردن پر (۵)

مطلب صاف ہے اور "کس" یہاں استفہام کے لیے نہیں ہے، استعجاب کے لیے ہے۔ اس شعر کی تعریف حدِ امکان سے باہر ہے۔

(۶۶)

ستم کش مصلحت سے ہوں کہ خوباں(۱) تجھ پہ عاشق ہیں
تکلف بر طرف مل جائے گا تجھ سا رقیب آخر

یعنی جو حسین تجھ پر عاشق ہیں، ان میں سے کوئی نہ کوئی میرے ہاتھ لگ جائے گا۔ اس مصحت سے میں تیری ناز برداری کیے جاتا ہوں کہ تو نہیں ملتا تو تجھ سا حسین کوئی رقیب تو مجھے مل جائے گا۔

(۶۷)

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں؟ اب رہو تنہا کوئی دن اور

اس شعر میں مصنف نے عارفؔ (ف ۱۸۵۲ء) سے خطاب کیا ہے کہ ہمارے ساتھ تمھیں مرنا تھا۔ تم نے جلدی کی تو اب تنہا رہو۔ اس غزل کے سب شعر عارفؔ کے مرثیے میں ہیں۔ عارفؔ مرزا صاحب کی بی بی کے بھائی تھے[۱]۔ زین العابدین خاں نام تھا۔ خوش فکر تھے۔ جواں مرگ ہوئے۔

مٹ جائے گا سر، گر ترا پتھر نہ گھسے گا
ہوں در پہ ترے ناصیہ فرسا کوئی دن اور

یعنی میری ناصیہ سائی جو تیرے در پر ہے، یہ بھی ہمیشہ کے لیے نہیں ہے۔ چند دن میں یا تو پتھر ہی گھس جائے گا یا سر ہی نہ باقی رہے گا۔ اور در سے اشارہ ہے قبر عارفؔ کی طرف۔ اور پتھر سے سنگِ لوحِ مزار مراد ہے۔ اور ناصیہ فرسائی سے سر ٹکرانا مقصود ہے۔

آئے ہو کل اور آج ہی کہتے ہو کہ ”جاؤں؟“
مانا کہ ہمیشہ نہیں اچھا کوئی دن اور

---

[۱] یہاں طباطبائی سے تسامح ہوا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عارفؔ کی والدہ کا نام بنیادی بیگم تھا۔ یہ غالبؔ کی بیوی امراؤ بیگم کی چھوٹی بہن تھیں۔ اس طرح عارفؔ غالبؔ کی بی بی کے بھانجے ہوئے، نہ کہ بھائی۔ (تلامذۂ غالب ص ۳۹۱) (ظ)

کثرتِ غم میں یہ تصور بندھ گیا جیسے عارفؔ ابھی زندہ ہے اور وداع ہوا چاہتا ہے۔

جاتے ہوئے کہتے ہو "قیامت کو ملیں گے"
کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

یعنی ہم تو جانتے ہیں کہ آج ہی قیامت کا دن ہے۔

ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

اس شعر میں (ہاں) اپنے محل پر نہیں ہے۔ (کیوں) کا مقام ہے۔(۱)

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشا کوئی دن اور

یعنی شبِ چہار دہم کے بعد تو کچھ دنوں تک چاند رہتا ہے، پھر کیوں تم یکایک چھپ گئے؟

تم کون سے تھے ایسے کھرے داد و ستد کے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور
مجھ سے تمھیں نفرت سہی، نیّر سے لڑائی
بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور
گزری نہ بہر حال یہ مدت خوش و ناخوش
کرنا تھا جواں مرگ! گزارا کوئی دن اور

(نہ) استفہامِ انکاری کے لیے ہے اور جواں مرگ مُنادیٰ ہے، نیّرؔ (ف ۱۸۸۵ء) مصنف کے شاگردِ رشید ہیں۔ اس شعر سے ظاہر ہے کہ مصنف کے ساتھ اُن کی خصوصیت عارفؔ کو ناگوار تھی۔[ل]

[ل] یہ قول پروفیسر حنیف نقوی متنِ شعر سے یہ ہرگز ظاہر نہیں ہوتا کہ نیّر کے ساتھ مصنف کی خصوصیت عارفؔ کو ناگوار تھی۔ لہٰذا یہ شرح متن کے مطابق نہیں ہے۔ (ظ)

ناداں ہو جو کہتے ہو کہ ”کیوں جیتے ہیں غالبؔ؟“
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور

تم لوگ تعجب کرتے ہو کہ جواں مرگی عارفؔ کا داغ اٹھا کر غالبؔ جیتے ہیں۔ بڑے ناداں ہو، ابھی کچھ دنوں اور موت کی تمنا میں رہنا میری قسمت میں لکھا ہوا ہے، پھر مروں تو کیونکر مروں۔

ردیف ز

(۶۸)

فارغ مجھے نہ جان کہ مانند صبح و مہر
ہے داغِ عشق زینتِ جیبِ کفن ہنوز

صبح استعارہ ہے شبِ عمر کے گذر جانے سے اور جیب کفن کو بھی گریبانِ صبح سے تشبیہ دی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مرے پر بھی عشق سے خالی نہیں ہوں۔

ہے نازِ مفلساں زرِ از دست رفتہ پر
ہوں گل فروشِ شوخیِ داغِ کہن ہنوز

یعنی داغِ عشق اب نہیں ہے تو میں اُس کا تذکرہ ہی کیا کرتا ہوں۔ داغ کو اشرفی سے تشبیہ دی ہے اور زوالِ عشق کو دولتِ از دست رفتہ سے۔

مے خانۂ جگر میں یہاں خاک بھی نہیں
خمیازہ کھینچے ہے بتِ بیداد فن ہنوز

معشوقِ خوں خوار جو میرے خونِ جگر کو شراب سمجھ کر پیا کرتا ہے، اُسے ابھی تک انگڑائیاں آ رہی ہیں اور نشہ نہیں چڑھا۔ لیکن یہاں شراب خانۂ جگر میں اب خاک بھی نہیں ہے۔

(٦٩)

حریفِ مطلبِ مشکل نہیں فسونِ نیاز
دعا قبول ہو یارب! کہ عمرِ خضر(١) دراز

یعنی جو مطلب و مقصد کہ شدنی نہیں ہے، اُس کے طلب میں تو دعا و نیاز کچھ بہ کار آمد نہیں ہوتا، تو پھر اب ہم ایسی ہی دعا مانگیں گے جو تحصیل حاصل ہو۔ مثلاً اپنی درازیِ عمر کی دعا تو قبول نہ ہوگی تو پھر ہم درازیِ عمرِ خضر کی دعا کرتے ہیں۔ بس ی کو قبول کرلے۔

نہ ہو بہ ہرزہ بیاباں نوردِ وہمِ وجود
ہنوز تیرے تصور میں ہے نشیب و فراز

وجود سے وجودِ ماسوای اللہ مراد ہے۔ اور نشیب و فراز کا یہی سبب ہے کہ تو وجود کے لیے مراتب سمجھے ہوئے ہے، جس کا مرتبۂ اعلیٰ وجوب ہے، اور مرتبۂ ادنیٰ امکان ہے۔ اور امکان میں بھی قیام بذاتہ و قیام بغیرہ جوہر و عرض کے لیے، وجود میں پستی و بلندی رکھتا ہے۔ یعنی جادۂ مستقیم یہ ہے کہ ہر شے کو موجود بہ وجودِ واحد سمجھ اور وجود کے لیے اقسام نہ نکال کہ یہ راستہ بیہڑ(٢) کا ہے۔

وصالِ جلوہ تماشا ہے، پر دماغ کہاں
کہ دیجے آئنۂ انتظار کو پرداز(٣)

یعنی یہ ہم نے مانا کہ وصالِ یار جلوہ تماشا ہے۔ یعنی جلوۂ حسن کا تماشا دکھانے والا ہے لیکن ہمیں یہ دماغ کہاں کہ آئنۂ انتظار کو صیقل و پرداز(٤) کریں۔ حاصل یہ کہ جب تک تماشاے جلوۂ حسن نصیب ہو، جب تک انتظار کون کرے۔

ہر ایک ذرۂ عاشق ہے آفتاب پرست
گئی نہ خاک ہوئے پر ہواے جلوۂ ناز

”ہوا“ کے لفظ میں یہ ایہام ہے کہ ذرہ ہوا میں ہوتا ہے۔ (ہوئے) ماضی ہے مگر جب اس کے ساتھ حروف متصل ہوتے ہیں تو مصدر کے معنی ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کسی کے کہے

سے کیا ہوتا ہے۔ اُن کے آئے کو دو دن ہوئے۔ سورج نکلے تک میں آؤں گا۔ یہ دن چڑھے کا ذکر ہے۔

اور حروف میں سے دو حرف جو باقی رہ گئے یعنی (نے) اور (میں) یہ دونوں حرف اس صیغے سے کبھی نہیں ملتے۔ (نے) اس سبب سے نہیں ملتا کہ یہ علامتِ فاعل ہے اور یہ سب صیغے متعلقاتِ فعل سے ہوا کرتے ہیں اور (میں) اس سبب سے نہیں ملحق ہوتا کہ اس قسم کے اکثر متعلقات میں خود معنی ظرفیت ہوتے ہیں۔ جیسے کہتے ہیں، رات گئے یہ بات ہوئی اور دن چڑھے یہ واقعہ ہوا۔ لیکن یہ سب مواقعِ استعمال سماعی ہیں۔ اس پر اور افعال کا قیاس کرنا صحیح نہ ہوگا۔

نہ پوچھ وسعتِ مے خانۂ جنوں غالب!
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک انداز

خاک انداز وہ آلہ ہے جس سے مٹی کھود کھود کر پھینکیں، لیکن یہاں یہ وصف نہیں مقصود ہے، بلکہ آلۂ خاک انداز کا مقعّر ہونا وجہِ شبہ ہے اور اُس کا خاک سے فقط بھرا ہونا مقصود ہے۔ یعنی کاسۂ گردوں بھی اس اعتبار سے کہ کرۂ خاک کو محیط ہے، خاک انداز کی طرح خاک سے بھرا ہوا ہے۔ غرض کہ کاسۂ گردوں کی مے خانۂ جنوں میں اتنی وقعت بھی نہیں کہ کاسہ ہائے شراب میں اس کا شمار ہو، بلکہ ایک خاک انداز ہے۔ (ایک) کا لفظ اردو میں تنکیر کے لیے ہوتا ہے۔ اور یہاں تنکیر سے تحقیر مقصود ہے کہ تنکیر کے ایک معنی یہ بھی ہیں۔

(۷۰)

وسعتِ سعیِ کرم دیکھ کہ سرتاسرِ خاک
گزرے ہے آبلہ پا ابرِ گہر بار ہنوز

ابر کو آبلہ پا کہنے کی وجہ لفظ گہر بار کو اس کی صفت ڈال کر ظاہر کی ہے اور ادّعا یہ ہے کہ سعیِ کرم میں یہ آبلے پاؤں میں پڑ گئے ہیں اور پھر بھی وہ تمام زمین پر سرتاسر افادۂ کرم کے لیے دوڑ رہا ہے۔ یعنی کریم کی یہ شان ہونا چاہیے۔

یک قلم(۱) کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز

یعنی میرے نقشِ پا میں میری گرمیِ رفتار کا اثر ابھی تک ایسا باقی ہے کہ صفحۂ دشت کاغذِ آتش زدہ ہوگیا ہے۔ اس شعر میں مصنف نے یک قلم کا لفظ صفحے کی رعایت سے استعمال کیا ہے۔ اس زمانہ کی شاعری میں رعایت کو بھی صنعت سمجھتے ہیں۔ اور رعایت اُسے کہتے ہیں کہ ایک لفظ ایسا استعمال کریں، جسے کسی اور لفظ کے ساتھ کچھ تعلق اور مناسبت محض لفظی ہو۔ جیسے اس شعر میں لفظ یک قلم معنی کے اعتبار سے سرتاسر کے معنی پر ہے، لیکن لفظ کے اعتبار سے قلم کو صفحے سے ایک تعلق ہے۔ یا جیسے اس فقرے میں کہ زبان تلوار کا کام کرتی ہے۔ یہاں کام کے معنی فعل کے ہیں اور لفظ کے اعتبار سے کام وزباں تناسب رکھتے ہیں۔ یا جیسے سید امانت (ف۱۸۵۹ء) کا یہ شعر:

عاشق کو زہر، غیر کو مصری کی ہو ڈلی   اس طرح کی نبات زباں سے نکالیے[۱]

(نبات نکالیے) اس مطلب کے لیے ہے کہ بات نہ نکالیے اور نبات اور مصری کو بہ اعتبار لفظ باہم دگر تعلق تناسب ہے۔ یا جیسے میر انیس (ف۱۸۷۴ء) کے کلام میں ہے: ''موت ہنستی ہے'' کہ مراد تو موت کا ہنسنا ہے اور موت وہستی باہم دگر تعلقِ تضاد رکھتے ہیں۔ غرض کہ اس میں شک نہیں کہ اسے رعایت کہیں یا ضلع کہیں، بعض بعض مقام میں یہ اچھا معلوم ہوتا ہے۔ مگر اس میں اس قدر افراط وتفریط کو دخل دے دیا ہے کہ اس ضلع کے خیال سے حسنِ معنی وسلاستِ الفاظ تک کا خیال نہیں رکھتے۔ جیسے امانت نے ایک مرثیے میں کہا ہے:

ع   شامی کباب ہو کے پسندِ اجل ہوئے[۲]

اس سبب سے فصحا کو اب اپنے کلام میں ضلع بولنے سے کراہیت آگئی ہے۔ اور بے شبہ قابلِ ترک ہے کہ یہ بازاریوں کی نکالی ہوئی صنعت ہے۔ اہلِ ادب نے کہیں اس کا ذکر ہی نہیں کیا ہے۔ شہر کے لونڈے جب ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں تو ضلع بولتے ہیں۔ ایک کہتا ہے تمھاری چکنی چکنی باتوں نے چھالیا۔ یعنی چکنی ڈلی اور چھالیا۔ دوسرا جواب دیتا ہے میں تیرا

---

[۱] دیوانِ امانت: ص ۱۰۱۔ (ظ)

[۲] دیوانِ امانت، مراثیِ امانت سے خالی ہے، اس لیے اس مصرعے کی تخریج نہ ہو سکی۔ (ظ)

یار کدتھا؟ یعنی کتھا۔ وہ کہتا ہے آنکھ پر پنجہ رکھ کر کیوں بات کرتے ہو؟ یہ پنجے کی رعایت سے جواب دیتا ہے کہ مت ٹوک رے۔ یعنی جھاڑو پنجہ اور ٹوکرا۔ انھیں لوگوں نے مشاعروں میں اور مجلسوں میں شعرا کو ایسی ایسی رعایتوں پر داد دے دے کر اپنے رنگ پر کھینچ لیا ہے۔ ایک اور بھی صنعت یہ آج کل کہی جاتی ہے کہ ایک لفظ جو کئی معنی میں مشترک ہے، اُس کے ایک معنی کو دوسرے معنی سے تشبیہ دیتے ہیں اور اسی اشتراکِ لفظی کو وجہ شبہ سمجھ لیتے ہیں۔ مثلاً بحؔر (ف ٨٣۔١٨٨٢ء) کہتے ہیں:

انگیا کے ستارے ٹوٹتے ہیں　　　پستاں کے انار چھوٹتے ہیں[1]

یعنی نار لفظ مشترک ہے۔ باغ میں بھی ہوتا ہے اور آتش بازی میں بھی ہوتا ہے، تو انھوں نے نارِ پستاں کو اسی اشتراکِ لفظی کی وجہ سے آتش بازی کے انار سے تشبیہ دی ہے۔ اور میر علی اوسط صاحب رشکؔ کہتے ہیں:

توڑتی ہے مرغِ جاں بلّی ترے دروازے کی　　　کاٹتا ہے رشتۂ تن چوہا تمھاری ناک کا[2]

یعنی بلّی اور چوہا دونوں حیوان بھی ہیں اور دروازے میں ایک قسم کا کھٹکا ہوتا ہے اسے بھی بلّی کہتے ہیں۔ اور ناک میں سُدّہ بلغمی جو ہوتے ہیں اسے بھی چوہا کہتے ہیں اور محض اسی اشتراکِ لفظی کی وجہ سے ناک کے چوہے کو جاندار چوہے سے اور دروازے کی بلّی کو جاندار بلّی سے تشبیہ دی ہے۔ ان کے ایک شاگرد ہلالؔ کہتے ہیں:

چیٹوں سر سن سن کے گانا اس بتِ بے پیر کا　　　دائرہ بجنے لگے حرفِ خطِ تقدیر کا[3]

---

[1] ریاض البحر : ص١٢٩۔ یہاں مصرعِ اول میں "انگیا" کے بجائے "محرم" ہے۔ (ظ)

[2] دیوانِ رشک میں یہ شعر موجود نہیں، البتہ اس زمین میں ایک غزل ضرور موجود ہے، جس کا مطلع اور درمیان کا ایک شعر حسبِ ذیل ہے:

آدمی دیکھا نہیں اس شکلِ وحشت ناک کا　　　رشتۂ جاں تک نہیں تیرے گریباں چاک کا
مدحِ چشم ولب ہے عین مدحتِ چشم اے مسیح　　　ناک ہے مضمون کی، مضموں تمھاری ناک کا

حالیؔ کے "مقدمہ شعر وشاعری" میں بھی الفاظ کی معمولی تبدیلی کے ساتھ یہ شعر نقل ہوا ہے، لیکن حالی نے شاعر کا نام بتانے کے بجائے یہ لکھا ہے کہ "ایک مشہور شاعر فرماتے ہیں" (مقدمہ : ص١٧٢) (ظ)

[3] ہلالؔ کا دیوان طبع ہوا تھا۔ لیکن معروف کتب خانوں میں کہیں، دست یاب نہیں۔ اس لیے اس شعر کی تخریج نہ ہو سکی۔ (ظ)

یعنی دائرہ ایک باجا ہے اور حرف کے دامن کو بھی دائرہ کہتے ہیں۔ اس وجہ سے دائرۂ حرف کو باجے سے تشبیہ دی ہے۔ اس رنگ کے کہنے والے جو شعرا ہیں ان کی رائے یہ ہے کہ ناسخ کے دیوان بھر میں بس ایک ہی شعر نئے مضمون کا ہے

دانے ہیں انگیا کی چڑیا کو بُنت کی چُنتیاں   پلتی ہے باسے کی مچھلی موتیوں کی آب میں[۱]

یعنی چڑیا بالاشتراک طائر کو بھی کہتے ہیں اور دونوں کٹوریوں کے درمیان کی سیون کو بھی کہتے ہیں۔ اسی اشتراکِ لفظی کے سبب سے بغیر کسی وجہ شبہ کے کٹوریوں کی سیون کو طائر سے تشبیہ دی ہے۔ اور اسی قسم کی تشبیہ یہ بھی ہے کہ زلف کو لیلیٰ سے اور خطِ رخسار کو خضر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یعنی لیلیٰ و خضر دونوں عَلَم بھی ہیں اور لَیل و خُضرت سے صفت مشتق بھی ہیں اور اشتراک کو وجہ شبہ قرار دے کر یوں کہتے ہیں: لیلیِ زلف دلِ عاشق کی محمل میں رہتی ہے۔ یا جیسے خضرِ خط کا چشمۂ حیواں دہنِ معشوق ہے۔ یعنی پہلے تو زلف و خط کو لیلیٰ و خضر معنیِ لغوی کے اعتبار سے کہا کہ زلف میں شب گونی اور خط میں سبزی ہوتی ہے۔ اُس کے بعد ان معانی سے تجاوز کیا اور محمل و چشمۂ حیواں کا ذکر کر کے دونوں لفظوں میں معنیِ عَلَمیت مراد لیے، جس کا حاصل یہ ہوا کہ زلف و خط کو لیلیِ محمل نشیں اور خضرِ ظلمات گرد سے تشبیہ دے دی۔ حالانکہ کوئی وجہ شبہ نہیں ہے۔ اسے صنعتِ استخدام کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اتنی بات اس میں یہ بڑھی ہوئی ہے کہ دونوں معنوں میں تشبیہ بھی مقصود ہوتی ہے اور استخدام میں تشبیہ نہیں ہوتی۔

(۷۱)

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز؟
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز؟

یعنی مشربِ عشق میں معشوق سے جان عزیز رکھنا کفر ہے۔(۱)

---

[۱] دیوانِ ناسخ : ص ۱/۶۹۔ (ظ)

[۲] عَلَم : وہ نام جس سے کوئی عورت یا مرد مشہور ہو۔ (ظ)

دل سے نکلا، پہ نہ نکلا دل سے　　　ہے ترے تیر کا پیکان عزیز

پیکانِ تیر جو دل میں اترا ہوا تھا وہ نکل تو آیا مگر دل سے نہیں نکلا، یعنی اس کی محبت اب تک باقی ہے۔

تاب لائے ہی بنے گی غالبؔ　　　واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

(اور) اس شعر میں فع کے وزن پر ہے۔ وسط میں سے واو گر گیا اور وسط میں سے کوئی حرف کبھی نہیں گرتا اور یہ حرف عطف ہے اور حروف جتنے ہیں ان سب میں اختصار ہی اچھا ہوتا ہے۔ اس سبب سے کہ وہ محض روابط اور صلات ہوتے ہیں مثلاً (جو) اور (تو) شعر وغیرہ میں اس طرح سے موزوں ہو کہ واو تقطیع سے گر جائے تو زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے کہ دونوں کا واو وزن میں محسوب ہو اور اشباع تام ہو کہ وہ برا معلوم ہوتا ہے لیکن (اور) کی لفظ میں فصیح یہی ہے کہ فاع کے وزن پر ہو اور اختصار اس کا بہ خلاف اور حروف کے برا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ وسط میں سے واو ساقط ہوتا ہے اور بعض شعرا نے اس لفظ کو ایسا مختصر کیا ہے کہ (و) کو بھی گرا دیا ہے اور یہ صورت عموماً آج کل سب اہل قلم غلط سمجھتے ہیں۔ جیسے یہ مصرع

ع　　دیکھ ٹک آن کر یہ دل اور جگر

اس مصرعے میں واو اور رے دونوں گر گئے (اور) میں سے فقط (ا) رہ گیا ہے۔ لیکن حقیقتِ امر یہ ہے کہ بول چال میں تینوں طرح اور کو بولتے ہیں۔ ایک صورت یہ کہ تینوں حرف وزن میں داخل رہیں یعنی ملفوظ ہوں۔ دوسری صورت یہ کہ واو گر جائے فقط (ار) ملفوظ ہو۔ تیسری صورت یہ کہ رے بھی گر جائے فقط (ا) رہ جائے۔ اور جب بول چال میں تینوں طرح ہے تو پھر غلط کہنے کی کوئی وجہ نہیں۔ اسی طرح لفظ (کوئی) بھی چار طرح سے بولا جاتا ہے۔ فعلن و فاع وفعل (۲) کے وزن پر فصیح اور فع کے وزن پر غیر فصیح ہے۔

(۷۲)

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یعنی نشاط و طرب سے مجھے کچھ تعلق نہیں۔ میں سراپا درد ہوں اور اپنی ہی مصیبت میں۔ (۱)

تو اور آرایشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

یعنی تجھے آرائش کرتے دیکھ کر مجھے یہ اندیشہ ہوتا ہے کہ دیکھیے اب کون کون عاشق ہو جائے؟ یا کس کس عاشق کو یہ بناؤ دکھایا جائے؟ (۲)

لاف تمکیں فریب سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز (۳)

اے لاف سادہ دلی تیرا وصف تو یہ مشہور ہے کہ تو تمکیں فریب ہے تو کچھ خبر لے کہ میرے دل میں ایسے راز ہیں جو سینہ گداز ہیں۔ یعنی انھیں فاش کر دے کہ ان کا بوجھ میرے دل پر سے اتر جائے۔ حاصل یہ کہ سادہ دلی سے اپنے ضبط و تمکیں کی شکایت ہے اور یہ ظاہر ہے کہ سادہ دلی کا مقتضی افشائے راز اور تمکین و وقار کی شان اخفائے راز ہے۔

ہوں گرفتارِ الفتِ صیاد (۴)
ورنہ باقی ہے طاقتِ پرواز

تعلقاتِ دنیا نے اپنا اسیر کر لیا ہے ورنہ دل پہ رکھیں تو آزاد ہو سکتے ہیں۔ (۵)

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے (۶)
ناز کھینچوں (۷) بجائے حسرتِ ناز

اس جملے میں کہ "اس ستم گر سے ناز کھینچوں" (سے) اچھا نہیں معلوم ہوتا، مگر (سے) کا تعلق حسرت کے ساتھ ہے۔ یعنی جس طرح اُس ستم گر سے میں حسرتِ ناز کھینچ رہا ہوں، وہ بھی دن آئے کہ اسی طرح ناز کھینچوں۔ اور (سے) (۸) اس شعر میں معنی سبب کے لیے ہے۔

نہیں دل میں مرے وہ قطرۂ خوں
جس سے مژگاں ہوئی نہ ہو گل باز

کہتے ہیں میرے دل میں کوئی ایسا قطرۂ خوں نہیں ہے، جس سے پنجۂ مژگاں نے گل

بازی نہ کی ہو۔ یعنی سارا خونِ دل پلکوں سے ٹپک گیا۔

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز (۹)
اے ترا ظلم سر بسر انداز

دونوں مصرعوں میں سے منادیٰ بھی محذوف ہے اور فعل بھی۔ یعنی اے نازنیں تیرا غمزہ یک قلم انگیز ہے۔ اے ظالم تیرا ظلم سر بسر اندازِ معشوقانہ ہے۔ ان دونوں جملوں کی صورت خبر کی ہے۔ مگر شاعر کو قصدِ انشا ہے۔ اور منادیٰ کا محذوف ہونا دلیل ہے اس بات پر کہ خبر نہیں ہے۔ اس وجہ سے کہ محلِ انشا میں منادیٰ کو حذف کرتے ہیں جیسے دعا کے محل میں: اے تو جیے۔ کوسنے کے مقام پر: اے تو مرے۔ تعجب میں: اے واہ۔ اے لو۔ تمنا کے لیے. اے وہ دن خدا کرے۔ امر میں: اے یہاں آؤ۔ نہی میں: اے یہ بات نہ کرنا۔ استفہام کی جگہ پر اے بتاؤ۔ قسم میں. اے تمھاری جان کی قسم۔ عرض کے لیے: اے یہاں نہیں آتے کہ باتیں کریں۔ ترجی میں. اے شاید وہ آیا۔ لوم کے لیے: اے لعنت ہے۔ تخصیص کے لیے اے تو بھی جواب نہیں دیتا۔ وجہ یہ ہے کہ اے حرفِ ندا ہے اور ندا انشا ہے۔ اس سبب سے اس کا استعمال انشا ہی میں ہوتا ہے اس صورت سے کہ منادیٰ محذوف ہو۔ اگر جملۂ خبریہ میں حرفِ ندا واقع ہو تو منادیٰ کا ذکر ضرور ہے کہ وہ منادی سے مل کر جملۂ انشائیہ ہو جائے اور جملہ خبریہ کا جزو نہ واقع ہو۔

تو ہوا جلوہ گر، مبارک ہو
ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز

تو آیا اب میرا سجدہ کرنا تجھے مبارک ہو۔

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا
میں غریب اور تو غریب نواز

اس شعر میں (کچھ غضب نہ ہوا) کثیر المعنی ہے۔ اگر اس جملے کے بدلے یوں کہتے کہ (مہربانی کی) تو لفظ و معنی میں مساوات ہوتی۔ ایجاز نہ ہوتا۔ اور اگر اس کے بدلے یوں کہتے کہ (مرا خیال کیا) تو مصرعے میں اطناب ہوتا لطفِ ایجاز نہ ہوتا۔ یعنی اس مصرعے میں

ع مجھ کو پوچھا مرا خیال کیا

اطناب ہے۔ اور اس مصرعے میں:

ع مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی

مساوات ہے۔ اور اس مصرعے میں:

ع مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا

ایجاز ہے۔ اس سبب سے کہ یہ جملہ کہ (کچھ غضب نہ ہوا) معنیِ زائد پر دلالت کرتا ہے۔ اس جملے کے تو فقط یہی معنی ہیں کہ کوئی بے جا بات نہیں ہوئی۔ لیکن معنیِ زائد اس سے یہ بھی سمجھ میں آتے ہیں کہ معشوق اس سے بات کرنا امرِ بے جا سمجھے ہوئے تھا۔ یا اپنے خلافِ شان جانتا تھا۔ اور اس کے علاوہ یہ معنی بھی پیدا ہوتے ہیں کہ اس کے دل میں معشوق کی بے اعتنائی وتغافل کے شکوے بھرے ہوئے ہیں۔ مگر اُس کے ذرا بات کر لینے سے اس کو اب امیدِ التفات پیدا ہو گئی ہے۔ اور اُن شکووں کو اس خیال سے ظاہر نہیں کرتا کہ کہیں خفا نہ ہو جائے۔ اس آخری معنی پر فقط لفظِ غضب نے دلالت کی۔ اس لفظ سے بوئے شکایت آتی ہے اور اس کے دل کے پُرشکوہ ہونے کا حال کھلتا ہے۔

بہ خلاف اس کے اگر یوں کہتے کہ ”مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی“، تو یہ جتنے معنیِ زائد بیان ہوئے ان میں سے کچھ بھی نہیں ظاہر ہوتے۔ فقط (مہربانی کی) میں جو معنی ہیں وہ البتہ نئے ہیں۔ جیسے کہ وہ لفظ نئے ہیں۔ اور اگر یوں کہا ہوتا کہ ”مجھ کو پوچھا، مرا خیال کیا“ تو نہ تو کچھ معنی زائد ظاہر تھے، نہ کوئی اور نئے معنی بڑھ گئے تھے۔ یعنی (میرا خیال کیا) کے وہی معنی ہیں جو (مجھ کو پوچھا) کے معنی ہیں۔ یا دونوں جملے قریب المعنی ہیں۔ غرض کہ (میرا خیال کیا) میں لفظ نئے ہیں اور معنی نئے نہیں۔ اس کے علاوہ اُن دونوں مصرعوں میں شرط و جزا مل کر ایک ہی جملہ ہوتا ہے اور اس مصرعے میں دو جملے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوا کہ اس مصرعے میں کثیر اللفظ و قلیل المعنی ہونے کے سبب سے اطناب ہے۔ اور مصنف کے مصرعے میں قلیل اللفظ اور کثیر المعنی ہونے کے سبب سے ایجاز ہے۔ اور جو مصرع باقی رہا اُس میں لفظ و معنی میں مساوات ہے۔

اس جگہ یہ نکتہ بیان کر دینا بھی ضرور ہے کہ یہ شعر مصنف کا:

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا   میں غریب اور تو غریب نواز

مقامِ فہمائش میں ہے۔ اور یہ دونوں شعر:

مجھ کو پوچھ تو مہربانی کی میں غریب اور تو غریب نواز
مجھ کو پوچھا مرا خیال کیا میں غریب اور تو غریب نواز

مقامِ شکر میں ہیں۔ یعنی اُس شعر میں معشوق (۱۰) کا فہمائش کرنا مقصود ہے اور ان دونوں شعروں میں اُس کا ادائے شکر مقصود ہے۔ غرض کہ اُس کی غایت ہی اور ہے اور ان کی غایت ہی اور ہے۔ اور جب مقام میں اختلاف ہوا تو مقتضائے مقام بھی الگ الگ ہو گیا۔ لیکن ان دونوں شعروں میں غایت ایک ہی ہے اور دونوں شعر مقامِ شکر میں ہیں اور مقامِ شکر کا مُقتضی یہ ہے کہ ادائے شکر کرتے وقت احسان کو طول دے کر بیان کرنا حسن رکھتا ہے ور ای سبب سے جس مصرعے میں اطناب ہے، وہ مقتضائے مقام سے زیادہ مطابقت رکھتا ہے۔ بہ نسبت اُس مصرعے کے جس میں مساوات ہے۔ یعنی اس مقام میں اطناب والا مصرع بلیغ ہے اور مساوات والا غیر بلیغ۔ ان دونوں شعروں کے مقابلے سے غرض یہ ہے کہ مقام اطناب میں مساوات ہونا حسنِ کلام کو گھٹا دیتا ہے۔

اسد اللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا! وہ رندِ شاہد باز

دوسرے مصرعے میں ندبہ و نوحہ ہے اور ندبہ اقسامِ انشا میں ہے اور مقامِ انشا میں تنہا حرفِ ندا کو لانا اور مُنادیٰ کو محذوف کر دینا محاورہ ہے، جیسا آگے بہ تفصیل بیان ہوا۔ لیکن اہلِ نحو ایسے مقام پر دریغ کو مُنادیٰ کا قائم مقام سمجھتے ہیں۔ (۱۱)

ردیف س

(۷۳)

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

شکار کرنے کا یہ طریقہ مشہور ہے کہ جال لگا کر ایک طائر کا پنجرہ وہاں رکھ دیتے ہیں کہ اُسے دیکھ کر اور اُس کی آواز پر طیور وحشی وہاں اتریں۔

جگرِ تشنۂ آزار، تسلی نہ ہوا
جوے خوں ہم نے بہائی بُنِ ہر خار کے پاس

یعنی میرا جگر، جو تشنۂ آزار ہے اور آبلہ پائی و صحرا نوردی سے اُسے لطف ملتا ہے۔ اب بھی اُسے تسلی نہ ہوئی۔ ایک ایک کانٹے کے پاس میرے تلووں سے لہو کی ندیاں بہ گئیں۔ لیکن ایذا اٹھانے سے اُس کا جی نہ بھرا۔ (جگر تسلی نہ ہوا) خلافِ محاورہ ہے۔

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے!
خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس

کھولتے ہی کھولتے میں حالتِ انتظار کا بیان ہے۔ اسی مضمون کا ایک شعر گذر چکا ہے:

مُند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ   یار لائے مرے بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

میں بھی رُک رُک کے نہ مرتا، جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس

یعنی شماتت و ملامت و فہمائش سے یہ بہتر تھا کہ ایک (1) چھری ماردی ہوتی۔

دہنِ شیر میں جا بیٹھیے لیکن اے دل
نہ کھڑے ہوجیے خوبانِ دل آزار کے پاس

بیٹھنا اور کھڑے ہونا مقابلے کا لطف رکھتا ہے۔

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس

نمو کا باعث جوشِ شوق ہے۔ اس کا ذکر مصنف نے اس سبب سے ترک کیا کہ قرینہ اُس پر موجود ہے۔ یعنی معشوق کو دیکھنا ایسی بات نہیں کہ کوئی اُسے دیکھے اور دیکھ کر ولولۂ شوق نہ پیدا ہو؟

مرگیا پھوڑ کے سر غالبؔ وحشی، ہے ہے!
بیٹھنا اُس کا وہ آکرتری دیوار کے پاس (۲)

اوپر یہ بیان گذر چکا ہے کہ خبر سے زیادہ تر انشا میں لطف ہے۔ یعنی انشا اَوْقَعُ فِی القَلْبْ ہے۔[۱]

اسی سبب سے جو شاعر مشاق ہے وہ خبر کو بھی انشا بنا لیتا ہے۔ اس شعر میں مصنف نے خبر کے پہلو کو ترک کر کے شعر کو نہایت بلیغ کر دیا۔ یعنی دوسرا مصرع اگر یوں ہوتا "بیٹھا کرتا تھا جو آکرتری دیوار کے پاس،، یا اس طرح ہوتا "ابھی بیٹھا تھا جو آکرتری دیوار کے پاس،، تو یہ دونوں صورتیں خبر کی تھیں۔ اور "ہے ہے بیٹھنا اس کا وہ آکرتری دیوار کے پاس" جملۂ انشائیہ ہے۔ اور (وہ) کا اشارہ اس مصرعے میں اور بھی ایک خوبی ہے، جو اُن دونوں میں نہیں ہے۔

اس شعر میں (وہ) کا لفظ ان معنوں کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ معشوق جس کی طرف خطاب ہے، اس واقعے سے ناواقف نہیں ہے۔ جبھی تو یہ اُسے یاد دلاتا ہے۔ اور آکر کا لفظ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اُس وحشی کا یہ دستور تھا کہ جن جن وقتوں میں اُسے معشوق کی صورت دیکھنے کی یا آواز سن لینے کی امید ہوتی تھی، اُن اوقات میں روز وہ آکر بیٹھا کرتا تھا۔ اگر (آکر) اس مصرعے میں نہ ہوتا تو یہ مطلب نکلتا کہ فقط اس کے بیٹھے رہنے کو یاد دلاتا ہے اور شعر کا حسن کم ہو جاتا۔ اس لیے کہ آکر بیٹھنا ایک ادا اور ایک حرکت ہے اور بیٹھے رہنا سکون و ہیئت ہے اور دونوں کا فرق ظاہر ہے۔

ردیف ش

(۷۴)

نہ لیوے گر خسِ جوہر طراوت سبزۂ خط سے (۱)
لگاوے خانۂ آئینہ میں روئے نگار آتش

---

[۱] زیادہ دل نشیں (ظ)

آئینے میں عکس پڑنا اور آگ لگ جانا، ان دونوں میں وجہِ شبہ حرکت ہے۔ اور نہایت بدیع ہے یہ تشبیہ۔ اس سبب سے کہ وجہِ شبہ بہت ہی لطیف ہے۔ مطلب یہ کہ جوہرِ آئینہ کو معشوق کے سبزۂ خط سے طراوت پہنچ جاتی ہے نہیں تو شعلۂ رخسار کے عکس نے خانۂ آئینہ میں آگ لگا دی ہوتی۔

فروغِ حسن سے ہوتی ہے حل ہر مشکل عاشق (۲)
نہ نکلے شمع کے پا سے، نکالے گر نہ خار آتش

شمع کے ڈورے کو خارِ شمع کہتے ہیں اور اس خار کا نکالنے والا شعلۂ شمع ہے۔ اور لفظ حل کو بہ تانیث باندھا ہے۔ شاید مشکل کے ہم سائے میں ہونے سے دھوکا کھایا[۱]، ورنہ محاورہ یہ ہے کہ میں نے اس کتاب کا حل لکھا۔ (۳)

ردیف ع

(۷۵)

جادۂ رہ خور کو وقتِ شام ہے، تارِ شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہِ نو سے آغوشِ وداع

یعنی آفتاب فلک پر سے سفر کرتا ہے۔ اور فلک نے آغوشِ ہلال کو کھولا ہے، اُس کے وداع کرنے کو۔ اور جس لیک پر وہ چل رہا ہے وہ تارِ شعاع ہے، یعنی غروب کے بعد جو خطِ ابیض افق سے بلند دکھائی دیتا ہے، وہی اُس کی لیک ہے۔ آفتاب کے طلوع سے ذرا پہلے اور غروب کے بعد دو خطِ ابیض افق میں نمایاں ہوتے ہیں۔ اہلِ رصد انھیں قرنی الشمس کہتے

---

[۱] دھوکا خود طباطبائی نے کھایا۔ تفصیل کے لیے شاداںؔ کا حاشیہ (۲) اور (۳) ملاحظہ ہو۔ (ظ)

ہیں۔ انھیں دو میں سے ایک کو مصنف نے جادۂ راہ کہا ہے، لیکن اس مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع ہو تو ہو سکتا ہے۔

(۷۶)

رخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیِ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل آبِ زندگانیِ شمع

اسے ادعائے شاعرانہ کہتے ہیں کہ پہلے یہ ٹھہرا لیا کہ شمع رخِ معشوق کو دیکھ کر جل رہی ہے، پھر اسی بنا پر یہ مضمون پیدا کیا کہ آتشِ گل جو کہ چہرۂ معشوق میں ہے وہ شمع کے لیے آبِ حیات ہے اور اس سبب سے کہ محاورے میں بجھی ہوئی شمع کو شمعِ کشتہ کہتے ہیں جلتی ہوئی شمع کو شعرا زندہ فرض کرتے ہیں۔

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع

شمع جو شعلے کے اعتبار سے اہلِ زبان ہے جب خاموش ہو جاتی ہے تو اُسے شمعِ کشتہ و مردہ کہتے ہیں تو اس سے یہ بات روشن ہوئی کہ جو اہلِ زبان ہو اُس کا خاموش رہنا گویا کہ مرگ ہے۔ اس شعر میں زبان و اہلِ زبان و مرگ و خاموشی و بزم و روشن زبانی یہ سب شمع کے ضلع کی لفظیں ہیں، مگر بہت بے تکلف صرف ہوئیں۔

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بہ طرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیِ شمع

شمع صرف شعلے کے اشارے سے سارا قصہ تمام کرتی ہے یعنی شعلے سے لو لگا کر سر سے پاؤں تک فنا ہو جاتی ہے۔ جس طرح صوفیانِ اہلِ فنا شعلۂ عشق سے لو لگا کر فنا فی الذات ہو جاتے

ہیں اور اپنی ہستی سے گذر جاتے ہیں۔

غم اس کو حسرتِ پروانہ کا ہے اے شعلہ!
ترے لرزنے سے ظاہر ہے ناتوانیِ شمع

یعنی پروانے کے غم نے اسے ناتواں کر دیا ہے، یہی وجہ ہے شعلے کے تھرتھرانے کی۔ شعلے کی طرف خطاب کرنا یہاں بے لطفی سے خالی نہیں۔ (۱)

ترے خیال سے روح اہتزاز کرتی ہے
بہ جلوہ ریزیِ باد و بہ پرفشانیِ شمع

دوسرے مصرعے میں (بہ) دونوں جگہ قسم کے لیے ہے۔ اس شعر میں مصنف نے تشبیہ کو بہ تفننِ عبارت ادا کیا ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ جس طرح ہوا سے ”پرفشانیِ شمع ہوتی ہے“، بلکہ مشبہ بہ کی قسم کھائی یعنی قسم ہے ہوا کے آنے اور شمع کے جھلملانے کی کہ تیرے خیال سے روح پھڑکنے لگتی ہے اور اگر (بہ) کو سببیہ لیں تو یہ لطف نہیں رہتا اور اگر (بہ) کو معنیِ تشبیہ کے لیے لیں تو بھی وہی معنیِ اول پیدا ہوتے ہیں۔

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہیدِ گلِ خزانیِ شمع

مطلب یہ ہے کہ جس طرح شگوفۂ شعلہ بہارِ شمع کو خزاں کر دیتا ہے، اسی طرح داغِ عشق عاشق کا کام تمام کر دیتا ہے۔ لیکن اس داغ میں عجب بہار ہے اور اس گلِ خزانی پر شگفتگی نثار ہے۔

جلے ہے دیکھ کے بالینِ یار پر مجھ کو
نہ کیوں ہو دل پہ مرے داغِ بدگمانیِ شمع

شمع کی طرف سے یہ بدگمانی ہے کہ مجھے بالینِ یار پر دیکھ کر مارے رشک کے جلی جاتی ہے، یعنی اُس جگہ کو وہ اپنے لیے خاص سمجھتی ہے۔

ردیف ف

(۷۷)

بیمِ رقیب سے نہیں کرتے وداعِ ہوش
مجبور یہاں تلک ہوئے اے اختیار حیف

ڈر کی وجہ یہ ہے کہ رقیب بے ہوش دیکھ کر رازِ عشق سے واقف ہو جائے گا۔ یہ انتہا کی مجبوری ہے کہ اپنے ہوش پر بھی اختیار نہیں۔ اُس میں بھی رقیب کا ڈر پڑا ہے۔ لفظ (تلک) کو آج کل کے شعرا نے اتفاق کر کے ترک کر دیا ہے اور اس کو غیر فصیح سمجھتے ہیں۔ تلک کی جگہ (تک) کہتے ہیں۔ لیکن ہر زبان میں معیارِ فصاحت محاورہ ہے اور محاورے میں تلک اور تک دونوں موجود ہیں۔ پھر اس کے ترک کرنے کی کوئی وجہِ وجیہہ نہیں۔ بلکہ ایک وجہ سے تلک بہ نسبت تک کے افصح ہے۔ وہ یہ ہے کہ جن اہلِ تحقیق نے حروف کے مخارج وصفات پر نظر کی ہے، اُنھوں نے چھے حرف ایسے پائے ہیں کہ جس کلمے میں اُن میں کا کوئی حرف ہو، اُس کلمے کو سلیس و فصیح سمجھتے ہیں۔ اُن حرفوں کا مجموعہ (مُرْبِنَفَل) مشہور ہے۔ غرض یہ کہ تلک میں مُرْبِنَفَل کا لام ہے اور تک میں اُس کا کوئی حرف نہیں۔

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیِ نفَسِ شعلہ بار حیف

یعنی اس بات کے خیال سے دل جلتا ہے کہ ہر سانس اشتعال حرارت پیدا کرتی ہے، لیکن ناتمام۔ یہ کیوں نہیں ہوتا کہ ایک ہی بار جل جائیں۔ اس مسئلۂ طب کو مصنف نے کتنی ہی جگہ نظم کیا ہے۔

ردیف ک

(۷۸)

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

جو لڑکے کہ دیوانے کو پتھر مار رہے ہیں، انھیں زخموں پر نمک چھڑکنے کا کہاں دماغ۔ اگر یہ پتھر نمک کے ڈھیلے ہوتے تو بڑا مزا تھا کہ زخم بھی لگتا اور نمک بھی چھڑک جاتا۔ (۱)

گردِ راہِ یار ہے سامانِ نازِ زخمِ دل
ورنہ ہوتا ہے جہاں میں کس قدر پیدا نمک

کہتے ہیں نمک کا زخم میں ہونا کچھ ایسا باعثِ لذت نہیں ہے۔ میرے زخم کو بڑا ناز اس بات پر ہے کہ اُس میں گردِ راہِ یار بھری ہوئی ہے، ورنہ نمک کی کیا کمی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ کس قدر کے معنی یہ لیں کہ نمک اتنا کہاں دنیا میں ممکن ہے؟ جس پر میرا زخمِ جگر ناز کرے۔

مجھ کو ارزانی رہے، تجھ کو مبارک ہوجیو
نالۂ بلبل کا درد اور خندۂ گل کا نمک

یعنی مجھے نالۂ بلبل کا درد ارزانی ہو اور تجھے خندۂ گل کا نمک مبارک ہو۔ اس شعر میں ہوجیو بہت مکروہ لفظ ہے اور متروک ہے۔ (۲)

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

دریا کنارے معشوق کے گھوڑے کو جولاں کرنا ایسا پر شور تھا کہ گردِ ساحل کو نمک بنا دیا۔ زور و شور دریا کے صفات میں سے ہے۔ یہ صفت اُس کے جولان میں دیکھ کر موج کے زخم میں نمک لگنے لگا، یعنی رشک سے۔

داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ
یاد کرتا ہے مجھے دیکھے ہے وہ جس جا نمک

معشوق کی شوخی کا بیان ہے کہ وہ زخموں میں نمک چھڑکتا ہے اور جہاں نمک دیکھتا ہے وہ مجھے یاد کرتا ہے، یعنی بلا کر میرے زخموں میں نمک چھڑکتا ہے۔

چھوڑ کر جانا تنِ مجروحِ عاشق حیف ہے
دل طلب کرتا ہے زخم، اور مانگے ہیں اعضا نمک

یعنی اعضا مجروح ہو چکے ہیں۔ وہ نمک مانگ رہے ہیں۔ اور دل پر ابھی زخم بھی نہیں لگا ہے۔ وہ زخم چاہتا ہے۔ ایسے وقت میں تو کہاں چھوڑ کے جاتا ہے؟

غیر کی منت نہ کھینچوں گا پئے توفیرِ درد
زخم مثلِ خندۂ قاتل ہے سرتاپا نمک

خندۂ زخم مشہور استعارہ ہے۔ یہاں مصنف نے یہ جدت کی کہ خندۂ معشوق سے اسے تشبیہ دی اور وجہ شبہ اُس کے نمکین ہونے کو قرار دیا ہے۔ اور جس زخم میں نمک ہو اس کے درد کا کیا مذکور؟

یاد ہیں غالبؔ! تجھے وہ دن کہ وجدِ ذوق میں
زخم سے گرتا تو مَیں پلکوں سے چنتا تھا نمک

یہ بات مشہور ہے کہ نمک زمین پر گرے تو پلکوں سے اٹھانا چاہیے۔ اس شعر میں (میں) کی جگہ (تو) زیادہ مناسب ہے۔ اس سبب سے کہ جب یہ کہتے ہیں کہ تمھیں وہ بات یاد ہے تو وہ بات اکثر ایسی ہوتی ہے جو مخاطب پر گذری ہوئی ہو۔ اپنی گذری ہوئی کوئی دوسرے کو یاد نہیں دلاتا۔ یا (تجھے) کی جگہ مجھے ہوگا۔ کاتب نے غلطی سے تجھے لکھ دیا، لیکن پہلی صورت اس سے بہتر[1] ہے۔ (۲)

---

[1] اگر یہ مان لیا جائے کہ غالبؔ خود کو اپنے سے مختلف شخص تصور کر کے یہ بات کہہ رہے ہیں تو اعتراض رفع ہو جاتا ہے۔ (ظ)

(۷۹)

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

یہ محاورہ ہے کہ ہم اس بات کے سر ہو گئے، یعنی سمجھ گئے۔ یعنی جب تک تیری زلف میرے حال سے باخبر ہو میرا کام تمام ہو جائے گا۔[ل]

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے پہ گہر ہوتے تک

یہ شعر ایک تمثیل ہے کہ عالم میں ہر وقت طوفانِ حوادث برپا ہے۔ کسی مطلب میں کامیاب ہوتے ہی ہوتے نہ جانے کیا گذر جائے۔ یہاں ہر موج، دام اور ہر حلقۂ دام، دہانِ نہنگ ہے۔

[ل] سر ہونا: بہ معنی سمجھ جانا یا باخبر ہونا کی تائید اردو کتبِ لغات سے نہیں ہوتی۔ زیرِ بحث شعر سے متعلق طباطبائی مرحوم کی شرح کے بارے میں پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ شعر کا یہ مطلب ہرگز نہیں۔ سُہا مجددی (ف ۱۹۳۷ء) کے مطابق 'سر ہونا' کے معنی فتح مندی اور مسخر کرنے کے ہیں۔ حالیؔ (ف ۱۹۱۴ء) نے محمد حسین آزاد (ف ۱۹۱۰ء) کے نام ایک خط میں لکھا ہے: "سر ہونے کے معنی جہاں تک میں نے سمجھے ہیں کھلنے کے ہیں۔ شاید شاعر کی مراد یہ ہے کہ وصل کی تیاری کے وقت جو معشوق کی زلفیں سر گوندھنے کے لیے کھلتی ہیں، دیکھیے وہ وقت کب آتا ہے۔ ظاہرا اس وقت تک عمر ختم ہو جائے گی۔" (مکاتیبِ حالی: ص ۱۷۱۔ بہ نام محمد حسین آزاد) اس شعر کی سب سے عمدہ اور سیر حاصل شرح پروفیسر نیرّ مسعود نے "تعبیرِ غالب (۱۹۷۳ء)" میں کی ہے۔ اس کا مطالعہ اصل کتاب میں کرنا چاہیے۔ یہاں اس کا ماحصل انھی کے الفاظ میں پیش کیا جاتا ہے:

> "میری ساری عمر تو آہ و زاری ہی میں گذری جا رہی ہے۔ اگر عمر بھر کی آہ و زاری کے بعد آہ میں اثر پیدا بھی ہو جائے تو بعد کے مراحل سے گذرنے کے لیے مزید کئی عمریں درکار ہوں گی تب کہیں جا کر تیری زلف تک دسترس ہو سکے گی۔ اتنے طویل زمانے تک میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ لہٰذا وصل ناممکن ہے۔
>
> شعر کے اصل خیال کو دوسرا مصرع پیش کرتا ہے جس میں وصل تک زندہ رہنے سے مایوسی ظاہر کی گئی ہے۔ پہلا مصرع (تاثیرِ آہ میں غیر معمولی تاخیر کا احساس) اسی مایوسی کو مدلل و مستحکم کرتا ہے اور اس شعر کو قوت پہلے ہی مصرعے سے حاصل ہوتی ہے۔" (تعبیرِ غالب: ص ۴۸) (ظ)

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہوتے تک (۱)

یعنی عشق کے معاملات ایسے ہیں کہ جلدی میں کام نہیں نکل سکتا اور آرزو بے تاب ہے اور جلدی کر رہی ہے۔ غرض کہ جب تک جگر ہو ہو اور کام تمام ہو جائے، دل کا سنبھالنا بہت مشکل ہے۔

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک

مطلب یہ ہے کہ جب تمھیں خبر ہو گی تو خبر لو گے، لیکن خبر ہوتے ہوتے ہی یہاں کام تمام ہے۔

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک

یعنی میری ہستی مثل شبنم کے ہے اور تیری نظر پرتوِ خورشید ہے۔ تیری ایک ہی نظر میں مجھے ثبات و قیام نہیں رہ سکتا، جس طرح آفتاب کے سامنے شبنم فنا ہو جاتی ہے۔

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی، غافل !
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہوتے تک

مطلب یہ ہے کہ دنیا کو ایک نظر دیکھ لینے سے زیادہ تیرا قیام نہیں ہے۔ جس طرح شررِ محفل کو ایک نظر دیکھ لینے سے زیادہ قائم نہیں رہ سکتا۔ (۲)

غمِ ہستی کا اسدؔ! کس سے ہو جز مرگ علاج؟
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہوتے تک

یعنی محفل میں کیسا ہی رنگ و نشاط ہو، مگر شمع کے جلنے کا اُس سے کچھ علاج نہیں ہو سکتا۔ اُس کا بجھنا ہی (مردن) اُس کے جلنے کا علاج ہے۔

ردیف گ

(۸۰)

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت، دعا نہ مانگ   یعنی بغیر یک دلِ بے مدّعا نہ مانگ

یعنی جب کوئی مدعا ہی نہ ہوگا تو دعا مانگنے کی ضرورت ہی نہ ہوگی۔

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد   مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

داغ اور گنہ دونوں یہاں اسم جنس ہیں، اور اس وجہ سے جمع کے حکم میں ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ہر ایک گنہ کا باعث کوئی نہ کوئی حسرت و شوق ہے، تو گناہ کے ذکر سے وہ حسرتیں یاد آتی ہیں اور صدمہ ہوتا ہے کہ کثرتِ گناہ کثرتِ داغ کے مثل ہے۔ (۱)

ردیف ل

(۸۱)

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گُل   بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل

یعنی بلبل اس دھوکے میں مری جاتی ہے کہ رنگِ گل میں وفا و ثبات ہے۔ اُس کی اسی نافہمی پر پھول ہنس رہے ہیں۔ یہ مصرع بعینہٖ پہلے ایک جگہ گذر چکا ہے:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل   کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

آزادیِ نسیم مبارک! کہ ہر طرف
ٹوٹے پڑے ہیں حلقۂ دامِ ہوائے گُل

ہوائے گل بہ معنی شوقِ گل ہے۔ گلِ شگفتہ کو حلقۂ شکستۂ دام سے تشبیہ دی ہے۔ اور نسیم سے خوشبو مراد ہے، جو گل کے حلقۂ دامِ شوق کو توڑ کر آزاد ہو جاتی ہے۔ یعنی بوئے گل کو آزادی مبارک ہو کہ سب پھول شگفتہ ہو رہے ہیں۔

جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گُل

مر جانے سے انتہائے فریفتگی مقصود ہے۔ یعنی گُل کے نوائے خونیں و نالۂ خوں چکاں کو لوگ موجِ رنگ سمجھ کر مفتون ہو رہے ہیں۔

خوش حال اُس حریفِ سیہ مست کا کہ جو
رکھتا ہو مثلِ سایۂ گُل، سر بہ پائے گُل

یعنی وہ مے نوشِ سیہ مست جو معشوق کے پاؤں پر سر رکھے ہوئے عرضِ تمنا کر رہا ہو، اُس کا کیا کہنا۔ معشوق کو گُل سے اور عاشقِ سیہ مست کو سایۂ شاخِ گُل سے تشبیہ دی ہے۔

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار
میرا رقیب ہے، نفسِ عطر سائے گُل

(تیرے لیے) یعنی پھول تیرے گلے کا ہار ہوں اور تجھ سے ہم بستر ہوں۔

شرمندہ رکھتے ہیں مجھے بادِ بہار سے
مینائے بے شراب و دلِ بے ہوائے گُل

یہ شعر ایک سوالِ مقدر کا جواب ہے یعنی میرا شراب پینا ور باغوں کی سیر کرنا لوگ برا سمجھتے ہیں۔ مگر ایسا نہ کروں تو مجھے بادِ بہار سے شرمندگی ہوتی ہے۔

سَطوت سے تیرے جلوۂ حسنِ غیور کی
خوں ہے مری نگاہ میں رنگِ ادائے گُل

یعنی غیور کے ہونے کے سبب سے تو نہیں چاہتا کہ کسی اور کی ادا عاشق کو اچھی معوم ہو۔ اسی سبب سے رنگِ گُل میری نگاہ میں خون ہے۔ یعنی اچھا نہیں معوم ہوتا۔

تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گُل در قفائے گُل

یعنی ایک پھول کو شگفتہ دیکھ کر دوسرا پھول جو نکل آتا ہے، تو اُسے یہ دھوکا ہوتا ہے کہ تو جلوہ گر ہوا ہے۔

غالبؔ! مجھے ہے اُس سے ہم آغوشی آرزو
جس کا خیال ہے گُلِ جَیبِ قبائے گل

یعنی جس شاہدِ حقیقی کے خیال کو گل نے اپنا زینتِ گریباں بنایا ہے میں اُس سے ہم آغوش ہونا چاہتا ہوں۔

ردیف م

(۸۲)

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفَس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

یعنی ہمارے ماتم خانے میں شمع اگر ہے تو برق ہے۔ جب دم بھر سے زیادہ ہم غم نہیں کرتے تو روشنی بھی دم بھر سے زیادہ ہونے کی ضرورت نہیں۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بت خانہ ہم

خیال کا محفلوں کو برہم کرنا یعنی جو محفلیں برہم ہو گئی ہیں اُن کی برہمی کو یاد دلاتا۔ حاصل یہ کہ ہمارے خیال میں حسینوں کی محفلیں جو برہم ہو گئی ہیں، ہر وقت رہا کرتی ہیں۔ ہم گویا کہ ورق گردانیِ نیرنگِ بت خانہ ہیں۔ اس شعر میں گنجفے کی ورق گردانی سے محفلِ نشاط کی برہمی کو تشبیہ دی ہے، اور تازہ تشبیہ ہے۔(۱)

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

کہتے ہیں کہ پروانے کے دل میں جس چراغ کے شوق نے روشن ہو کر اس قدر ہنگامہ آرائی کی ہے، وہ ایسا چھپا ہوا ہے کہ اس کے لیے پیدائی وظہور کچھ بھی نہیں ہے۔ یہی حال ہماری ہستی کا ہے کہ ہنگامہ سب کچھ ہے مگر ہستی کا کہیں پتہ نہیں۔ یعنی ہستی حقیقت میں اگر ہے تو ایک ہی ہے۔

ضعف سے ہے نے قناعت سے یہ ترکِ جستجو
ہیں وبالِ تکیہ گاہِ ہمتِ مردانہ ہم

یعنی ہمتِ مردانہ کو قناعت پر تکیہ ہے، اور قناعت کو سبب ہونا چاہیے ترکِ دنیا کا۔ نہ یہ کہ ترکِ دنیا تو ہے مگر بہ سبب ضعفِ ہمت کے ہے اور یہی ضعف ترکِ جستجو کا سبب ہے، تو ایسا ترکِ جستجو ہمتِ مردانہ کے لیے وبال ہے۔

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ!
جانتے ہیں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم

جو حسرتیں کہ کبھی نکلنے ہی کی نہیں، اُنھیں اسیر دائم الحبس سے تعبیر کیا ہے۔

(۸۳)

بہ نالہ حاصلِ دل بستگی فراہم کر(۱)
متاعِ خانۂ زنجیر جز صدا معلوم

دل بستگی و تعلقِ خاطر کو زنجیر سے تعبیر کیا ہے۔ کہتے ہیں اگر تجھے دل بستگی ہے تو نالہ کشی بھی اختیار کر کہ خانۂ زنجیر میں جو مال و دولت ہے، وہ فقط صدائے شیون ہے۔ تعلقاتِ دنیا کی مذمت مقصود ہے۔

(۸۴)

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

یعنی اگر وطن میں مرتا تو بے کسی پر کیوں کر افتخار کرتا۔ یعنی یہ امر بے کسی کے لیے ننگ کا باعث ہوتا۔

وہ حلقہ ہاے زلف، کمیں میں ہیں اے خدا!
رکھ لیجو میرے دعویِ وارستگی کی شرم

یعنی اگر اسیرِ زلف ہوگیا تو یہ آزادگی و وارستگی کا دعویٰ نہ باقی رہے گا۔

ردیف ن

(۸۵)

لوں وامِ بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

تقدیر سو رہی ہے اور میں بے خواب ہوں، اگر اپنے مقدر سے ایک خوابِ خوش قرض لوں تو لے سکتا ہوں، لیکن یہ قرض کہاں سے ادا کروں گا۔ میں تو دولتِ خواب سے محروم ہوں۔

(۸۶)

وہ فراق اور وہ وصال کہاں؟
وہ شب و روز و ماہ وسال کہاں؟

اگلے زمانہ کو شاعر یاد کرتا ہے۔ فراق بری چیز ہے، لیکن اب وہ بھی یاد آتا ہے کہ وہ دل اور وہ شوق باقی نہیں رہا، جس کے سبب سے فراق کو فراق اور وصال کو وصال سمجھتے تھے۔ یہ ساری غزل ایک ہی مضمون میں ہے۔

فرصتِ کاروبارِ شوق کسے؟
ذوقِ نظارۂ جمال کہاں؟
دل تو دل، وہ دماغ بھی نہ رہا
شورِ سودائے خط و خال کہاں؟

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں؟

یہاں (اک شخص) کا لفظ بہت بلیغ ہے۔ اگر اس کے بدلے (اک شوخ) کہا ہوتا تو معشوق کی تعریف نکلتی، اور اُس سے یہ ظاہر ہوتا کہ ابھی تک ذوق و شوق باقی ہے، جو معشوق کو ایسی لفظ سے تعبیر کیا ہے۔ اور یہ مقتضائے مقام کے خلاف ہوتا۔ (۱)

ایسا آساں نہیں لہو رونا
دل میں طاقت، جگر میں حال کہاں؟

یعنی مصائبِ عشق کی انتہا ہو گئی اور سب خونِ دل جگر صرف ہو چکا

ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
وھاں جو جاویں، گرہ میں مال کہاں؟

یعنی اب نہ نقدِ دل ہے، نہ اشرفیِ داغ ہے، نہ دوستِ صبر۔ داؤ کس مال پر لگائیں اور جوا کس برتے پر کھیلیں۔

فکرِ دنیا میں سر کھپاتا ہوں
میں کہاں اور یہ وبال کہاں؟

یعنی ایک زمانہ وہ تھا کہ کبھی فکرِ دنیا سے مجھے کچھ تعلق ہی نہ تھا۔

مضمحل ہو گئے قُویٰ غالبؔ!
وہ عناصر میں اعتدال کہاں؟

اعتدالِ عناصر سے شباب مراد ہے۔

(۸۷)

کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں

(کی) کا فاعل معشوق ہے۔

آج ہم اپنی پریشانیِ خاطر ان سے
کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں (۱)

یعنی دیکھیے وہاں جا کر ہم کیا کہتے ہیں یا دیکھیے سن کر وہ کیا کہتے ہیں؟ ان دونوں صورتوں میں پہلی صورت کثیر المعنی ہے۔ اس سے یہ معنی زائد ظاہر ہوتے ہیں کہ معشوق کے سامنے جا کر جو محویت و از خود رفتگی پیدا ہوگی، اس میں کہوں گا کچھ اور منہ سے کچھ نکلے گا۔ اس سبب سے کہ دل تو ابھی سے پریشان ہے۔

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ، انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

اندوہ ربا ہونے کے انکار سے یا تو اندوہ فزا ہونا ان کا مقصود ہے، یا مراد ہے کہ اندوہ ایسی چیز ہے کہ کسی طرح بہلائے نہیں بہلتا۔

دل میں آجائے ہے، ہوتی ہے جو فرصت غش سے
اور پھر کون سے نالے کو رسا کہتے ہیں؟

نالۂ رسا وہ کہ اثر تک جس کی رسائی ہو، لیکن شاعر نے یہاں استفہام کر کے یہ بات ظاہر کی ہے کہ اس کے نالے کو کبھی اثر تک رسائی نہیں ہوئی۔ یہ جانتا ہی نہیں کہ نالۂ رسا اسے کہتے ہیں جس کی پہنچ اثر تک ہو۔ بلکہ یہ رسائی نالہ اسی کو سمجھتا ہے کہ غش سے چونکا اور دل میں نالہ آموجود ہوا۔

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود
قبلے کو اہلِ نظر (۲) قبلہ نما کہتے ہیں

مصنف نے اس مسئلے کو نظم کیا ہے کہ کعبے کی طرف سجدہ کرنے سے کعبے کو سجدہ کرنا نہیں مقصود ہے، بلکہ جسے ہم سجدہ کرتے ہیں وہ جہات سے مُنزّہ[۱] ہے، اور سجدے کے لیے جہت ضرور ہے، اس سبب سے جہت کعبہ کو معین کر لیا ہے۔ اگر کعبہ منہدم ہو جائے جب بھی ہم اُسی جہت

---

[۱] پاک۔ صاف (ط)

میں سجدہ کریں گے کہ وہ جہت بہ منزلہ قبلہ نما ہے۔

پائے افگار پہ جب سے تجھے رحم آیا ہے
خارِ رہ کو ترے ہم مہر گیا(۳) کہتے ہیں

(ترے خارِ رہ) سے وہ خار مراد ہے، جو معشوق کی جستجو میں عاشق کے پاؤں میں گڑا ہے۔ اس کو مہر گیا اس سبب سے کہا ہے کہ لطف و مہرِ معشوق کا باعث وہ ہوا۔ نہ وہ تلوؤں کو زخمی کرتا، نہ اسے رحم آتا، اور مہر گیا یعنی گیاہِ آفتاب اقسامِ گیاہ میں سے ایک قسم ہے۔ (۴)

اک شرر دل میں ہے اس سے کوئی گھبرائے گا کیا؟
آگ مطلوب ہے ہم کو جو ہوا کہتے ہیں

یعنی یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ روحِ حیوانی جو کہ دل میں ہے، اُس کی حرارت سے گھبرا کر انسان کو سانس لینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ بلکہ اصل یہ ہے کہ اور اُس کا اشتعال مطلوب ہوتا ہے۔ اور یہی باعث ہے کہ ہوا ستۂ ضروریہ میں داخل ہے۔ تاکہ بار بار سانس لینے سے حرارتِ غریزی کا اشتعال ہوتا رہے۔

اس مضمون کو مصنف نے تو ایک قضیۂ شعریہ کی طرح نظم کر دیا۔ لیکن دورانِ خون کا مسئلہ جب سے ثابت ہوا، اُس سے ظاہر ہو گیا کہ واقع میں ایسا ہی ہے کہ ہر سانس میں ہوا سے روحِ حیوانی کو اشتعال مطلوب ہے۔ اور جو ہوا کہ نکلتی ہے یہ بعینہ ویسی ہی ہے جیسی ہوا کہ چراغ کی لو سے پیدا ہوتی ہے۔ اس شعر سے مصنف کے فلسفیانہ مذاق کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

دیکھیے لاتی ہے اُس شوخ کی نخوت کیا رنگ
اس کی ہر بات پہ ہم نامِ خدا کہتے ہیں

یعنی ہمارے اس فعل سے وہ جانتا ہے کہ میری ہر بات اچھی ہے اور اُس کی نخوت اور بڑھتی جاتی ہے۔

وحشتؔ و شیفتہؔ اب مرثیہ کہویں شاید
"مر گیا غالبِ آشفتہ نوا" کہتے ہیں

مرنے کا مضمون بہت ہی پر اثر ہے۔ اسی سبب سے واعظ بھی اسی مضمون سے اپنے کلام کو رنگتے ہیں اور شاعر بھی اپنے لیے یہ فال بد گوارا کر لیتے ہیں۔ شیفتہؔ (ف ۱۸۶۹ء) صاحب تذکرہ شعرا مشہور شخص ہیں (۵)

(۸۸)

آبرو کیا خاک اُس گُل کی کہ گلشن میں نہیں
ہے گریباں ننگِ پیراہن جو دامن میں نہیں

گریباں دامن میں جبھی ہوگا، جب چاک ہو جائے گا اور چاک ہو کر گل سے مشابہت پیدا کرے گا اور دامن کو صحنِ گلشن بنا دے گا۔ (۱)

ضعف سے اے گریہ کچھ باقی مرے تن میں نہیں
رنگ ہو کر اڑ گیا جو خوں کہ دامن میں نہیں

یعنی جو خون کہ آنسوؤں میں نہیں نکلا وہ رنگ بن کر اڑ گیا۔ لفظ گریہ سے یہ مطلب نکلا کہ دامن میں جو خون ہے، وہ اشکِ خونیں ہیں۔ لیکن گریہ کی طرف خطاب کرنا نہایت تصنع ہے اور تکلفِ نامقبول ہے۔

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہِ آفتاب
ذرّے اس کے گھر کے دیواروں کے روزن میں نہیں

یعنی آفتاب کو بھی اسے جھانک کر دیکھنے کا شوق ہے۔

کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم، اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

جہاں تاریکی بہت ہو وہاں ذرا سی روشنی بھی زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ اس سے سمجھنا چاہیے کہ جس زنداں میں پنبۂ روزن پر سپیدۂ صبح کا گمان ہوتا ہے وہ کس قدر تاریک ہوگا۔

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

یعنی برقِ عشق اگر خرمنِ ہستی میں نہ ہو تو ہستی انجمنِ بے شمع کی طرح بے رونق ہے۔

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذتِ زخمِ سوزن میں نہیں

یعنی زخم میں ٹانکے دلوانا اس لیے نہیں ہے کہ اس کا اچھا ہو جانا منظور ہو، بلکہ زخمِ سوزن کی لذت اٹھانا مقصود ہے۔ مضمون شعر یہی ہے جو گذرا، لیکن اس مضمون کو مصنف نے رقیب کی غلط فہمی پر تشنیع کر کے حسن میں دوچند کر دیا۔

بسکہ ہیں ہم اک بہارِ ناز کے مارے ہوئے
جلوۂ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں

یعنی ایک بہارِ ناز کے تصور میں ہم مر گئے اور مدفن میں بھی اُسی تصور سے جلوۂ گل پیش نظر ہے۔

قطرہ قطرہ اک ہیولٰی ہے نئے ناسور کا
خوں بھی ذوقِ درد سے فارغ مرے تن میں نہیں

یعنی لہو کا ہر قطرہ ناسور کی صورت پیدا کرنے والا ہے۔ جس طرح ہیولٰی پر سے ایک صورت معدوم ہوتی ہے اور دوسری طاری ہوتی ہے، اسی طرح لہو کی ہر بوند سے قطرۂ خوں کی صورت فنا ہو کر ناسور کی صورت پیدا ہو جائے گی، اور جہاں جہاں بدن میں لہو کی کوئی چھینٹ ہے وہاں وہاں ناسور ہو جائے گا۔

لے گئی ساقی کی نخوت، قُلزُم آشامی مری
موجِ مے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں

غرور کو رگِ گردن سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تعبیر میں مجازِ مرسل ہے۔ کہتے ہیں کہ جب تک شیشے میں شراب تھی، ساقی بہت اترایا ہوا تھا، مگر میری قلزم آشامی یعنی کثرتِ مے نوشی نے اُس کی ساری نخوت مٹا دی۔ اب مینا کی رگِ گردن جاتی رہی، یعنی کسی شیشے میں موجِ شراب نہ رہی۔

ہو فِشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود؟
قد کے جھکنے کی بھی گنجایش مرے تن میں نہیں

مطلب یہ ہے کہ ضعف تو چاروں طرف سے پسیے ڈالتا ہے، قد جھکے تو کیونکر جھکے اور کدھر جھکے؟

تھی وطن میں شان کیا غالبؔ! کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشتِ خس کہ گلخن میں نہیں

ظاہر ہے کہ مشتِ خس اگر اپنے وطن میں ہے، تو خارزار میں ہے۔ اور اگر وطن سے باہر نکل کر کہیں قدم رکھا تو جاروب کشوں نے نکال باہر کیا۔ وطن میں اذیت اور غربت میں ذلّت کا سامنا ہے۔ اُس کے لیے فروغ اور شان اگر ہے تو گلخن میں ہے۔ اس شعر میں مذاقِ تصوف ہے۔ یعنی جس طرح ہر شے آگ میں گر کر آگ ہو جاتی ہے، اسی طرح عارف کو شاہدِ حقیقی کے ساتھ اتحاد حاصل ہو جاتا ہے، اور نہیں تو ایک مشتِ خس ہے جس کا وطن عدم اور غربت امکان ہے۔ اور امکان پر جس طرح عدم سابق ہے، اُسی طرح اُسے عدم لاحق بھی ہے کہ امکان وجود بین العدمین کا نام ہے۔ جو ممکن عدم سے آیا ہے وہ عدم میں چلا بھی جائے گا۔ بس حیاتِ ابدی اس میں ہے کہ واجب الوجود سے ملحق ہو جائے اور فنافی الذات ہو کر ترانہ اَنَا وَلَا غَیرِی[1] بلند کرے۔ لفظ (بے تکلف) اس شعر میں تکلف سے خالی نہیں۔

(۸۹)

عہدے سے مدحِ ناز کے باہر نہ آسکا
گر اک ادا ہو تو اسے اپنی قضا کہوں

صاف شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں (میں) محذوف ہے۔

حلقے ہیں چشم ہائے کشادہ بہ سوے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں

---

[1] میں ہوں اور میرے علاوہ کوئی نہیں۔ (ط)

یعنی زلف کے حلقے گویا آنکھیں ہیں کہ دل کو گھور رہی ہیں۔ اور جب حلقۂ زلف کو آنکھ کہا تو اس آنکھ کے لیے نگاہ بھی ہونا چاہیے، تو ہر ایک تارِ زلف کو مصنف نے نگاہِ سرمہ سا بنایا۔

میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش
تو اور ایک وہ نشنیدن کہ کیا کہوں

اس شعر سے یہ دھوکہ نہ کھانا چاہیے کہ غالب سا شخص اور اس طرح اردو اور فارسی میں خلط کرے، جسے ایک مبتدی سا مبتدی اور گنوار سا گنوار بھی صحیح نہیں سمجھتا۔ مقام طنز میں تفننِ الفاظ اچھا معلوم ہوتا ہے، یہ سمجھ کر مصنف نے یہاں (نشنیدن) کہا ہے۔ لیکن یہ تاویل مستبعد ہے، اس میں شک نہیں۔

ظالم! مرے گماں سے مجھے منفعل نہ چاہ
ہے ہے خدا نہ کردہ تجھے بے وفا کہوں

یعنی میرا گمان تو تجھے بے وفا کہتا ہے اور میں باوفا کہتا ہوں۔ ایسا نہ کر کہ مجھے اپنے گمان سے منفعل ہونا پڑے۔ مطلب یہ کہ بے وفائی نہ کر کہ خدا نخواستہ مجھے بھی بے وفا کہنا پڑے۔

(٩٠)

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں
ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے؟
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں
زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر! ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

ان تینوں شعروں میں یہ صنعت ہے کہ ایک فعل جو دو معنوں میں مشترک ہے اُسے وجہ شبہ قرار دیا ہے، لیکن خضر و سبزہ کی طرح یہاں محض اشتراک لفظی وجہ شبہ نہیں ہے۔ اسی سبب سے یہ

اشعار بہت بدیع ہیں۔ مومن خاں (ف ۱۸۵۲ء) بھی اس طرز پر بہت دوڑے ہیں اور ایک واسوخت میں کئی بند اسی طرح کے کہے ہیں۔ آتش (ف ۱۸۴۷ء) کا بھی ایک شعر اسی صنعت میں مشہور ہے:

ایسی وحشت نہیں دل کو کہ سنبھل جاؤں گا　　صورتِ پیرہنِ تنگ نکل جاؤں گا[1]

مجھے ایک شعر اپنا یاد آیا:

راز ہے کیا گرہِ زلف جو کھل جائے گا　　کوئی مضموں ہیں جو بندھ جائیں گے بازو میرے[2]

آخر کے مصرعے میں غضب کا تنافر ہے۔ تین کاف متحرک پے در پے جمع ہو گئے ہیں۔

ع　　کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

(۹۱)

ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

کھل جاؤ یعنی بے تکلف ہو جاؤ۔

غرّۂ اوجِ بنائے عالمِ امکاں نہ ہو
اس بلندی کے نصیبوں میں ہے پستی ایک دن

اس شعر میں حسنِ ردیف یہ ہے کہ "ایک دن" سے قیامت کا دن مراد ہے۔

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لاوے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

یعنی ایک دن مے فروشوں سے سرِ بازار تھتک[3] ہوگا۔

---

[1] کلیاتِ آتش: ۱/۶۵۔ (ظ)
[2] دیوانِ طباطبائی: (ص ۲۶۲) مصرعِ ثانی میں "جو" کی جگہ "کہ" ہے۔
[3] تھتک بروزن تکلّف: پردہ دری۔ رسوائی (ظ)

نغمہ ہاے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

(بھی) کے لفظ سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ ترانہ شادی کی جس طرح خواہش ہے، اسی طرح نغمہ غم کو بھی غنیمت سمجھنا چاہیے۔

ڈھول ڈھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب! پیش دستی ایک دن (۱)

یعنی ہماری ہی گستاخی نے اسے بے باک کر دیا۔ ہم ہی اور تم ہی کی جگہ ہمیں اور تمھیں محاورہ ہے۔ میر (ف ۱۸۱۰ء) کہتے ہیں:

آخر کو ہے خدا بھی تو اے میاں جہاں میں
بندے کے کام کچھ کیا موقوف ہیں تمھیں پر [1]

زمیں سنگیں قافیہ ہے۔ مصنف نے ضرورت شعر کے سبب سے (ہم ہی) باندھ دیا۔ نثر میں اس طرح کہنا ہرگز نہیں درست۔ لیکن اس کے تتبع میں اکثر لوگ زبان کو خراب کر بیٹھے۔ اور سنو محاورے میں قیاس نہیں درست۔ ورنہ یہیں اور وہیں کو بھی (یہاں ہی) اور (وہاں ہی) کہا کرو۔

(۹۴)

ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں (۱)

یعنی ہم پر یہ گماں انھیں نہیں ہے کہ جفا کے سبب سے وفا کو ہم ترک کر دیں گے۔

کس منہ سے شکر کیجیے اس لطفِ خاص کا
پرسش ہے اور پاے سخن درمیاں نہیں (۲)

---

[1] کلیاتِ میر: ۸۳۶/۱ (دیوانِ ششم) (ظ)

معشوق کی ایک ادا کا بیان ہے کہ بات تو کرتا نہیں ہے مجھ سے، لیکن میری خبر کا طالب رہا کرتا ہے۔ اور ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ مصنف نے یہ شعر حمد میں کہا ہے۔

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز
نا مہرباں نہیں ہے، اگر مہرباں نہیں (۳)

پہلے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ میرا ستم سہنا اور اُس کا ستم کرنا، اس سبب سے ہے کہ وہ مجھ کو عزیز ہے، میں اُس کو عزیز ہوں۔ دوسری طرح سے یوں سمجھو کہ مجھے وہ عزیز ہے۔ اس سبب سے اس کا ستم بھی عزیز ہے۔ اور وہ مجھ پر ستم کرتا ہے جس ستم کا کہ میں خواہاں ہوں تو میں بھی اُسے عزیز ہوں۔ اب دوسرے مصرعے سے اس کو یہ ربط ہے کہ اس کی نامہربانی یعنی ستم کرنا، عین مہربانی ہے۔ یعنی جس بات کا میں خواہاں ہوں، وہی بات وہ کرتا ہے۔ ''گر مہرباں نہیں ہے تو نامہرباں نہیں'' اور ''نامہرباں نہیں ہے اگر مہرباں نہیں''۔

بوسہ نہیں نہ دیجیے دشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

بوسہ سے دہن کا بوسہ مراد ہے۔ اور جب معشوق کا دہن ہی نہیں ہوتا تو بوسہ کیوں کر لیں اور کیوں کر دیں؟ لیکن گالیاں دینے کو زبان تو موجود ہے اس میں کاہے کا عذر؟

ہر چند جاں گدازیِ قہر و عتاب ہے
ہر چند پشت گرمیِ تاب و تواں نہیں
جاں مطربِ ترانۂ ھل من مزید ہے
لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں نہیں

ہر چند کہ اُس کا قہر و عتاب جان کو گھلا رہا ہے، ہر چند کہ تاب و تواں نے جواب دے دیا ہے۔ لیکن اس پر بھی جانِ زار یہی کہہ رہی ہے کہ اور کوئی ظلم باقی رہ گیا ہو تو اُٹھا نہ رکھ اور اب بھی میں امان کا خواہاں نہیں ہوں۔

خنجر سے چیر سینہ، اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو، مژہ گر خوں چکاں نہیں

ہے تنگِ سینہ دل، اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس، اگر آذر فشاں نہیں (۴)

یعنی دلِ دونیم و مژۂ خوں چکاں میں وہ لذت ہے کہ اگر دشنۂ عشق نے دل کو تیرے دونیم نہ کیا ہو تو خنجر سے سینے کو چاک کر کے دل کو دونیم کر، اور چھری دل میں بھونک کر مژگاں کو خوں چکاں کر۔ وہ سینہ کیا جس میں دلِ سوزاں نہ ہو؟ وہ دل کیا جس کا نفس آتش فشاں نہ ہو۔ مژہ کی (ہ) کا گرانا درست ہے، لیکن فارسی میں۔

نقصاں نہیں، جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب
سو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں

یعنی دیوانگی میں اگر گھر خراب ہو تو ہو، گھر میں تو سو گز زمین سے زیادہ نہ ہوگی۔ اُس کے بدلے اتنا بڑا بیابان ملتا ہے۔ اس میں نقصان ہی کیا ہے۔ گھر نہ ہوگا سر بہ صحرا نکل جائیں گے۔

کہتے ہو ”کیا لکھا ہے تری سرنوشت میں“
گویا جبیں پہ سجدۂ بت کا نشاں نہیں

یعنی مجھ سے میری سرنوشت و سرگذشت کو کیا پوچھتے ہو؟ نشانِ سجدہ خود میرا حال کہہ رہا ہے۔

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں

یعنی روح القدس نے بھی وہ زبان نہیں پائی ہے، جو میں نے پائی ہے۔ لیکن میرے کلام کو اگر کچھ سمجھتا ہے تو وہی سمجھتا ہے اور داد دیتا ہے۔ غرض یہ کہ میرا کلام سراسر الہام ہے۔

جاں ہے بہائے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی؟
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

یعنی ابھی وہ کیوں کہنے لگا کہ جان دے کر بوسہ لو۔ ابھی تو مجھ میں جاں باقی ہے۔ جب مجھ میں جان نہ رہے گی، اُس وقت کہے گا جان دو تو بوسہ لو۔

(۹۳)

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکر ہے مرے پانو میں زنجیر نہیں

یعنی زنجیر ڈال دی تو کیا میں دشت نوردی سے باز رہا؟ وہ بھی میرے پاؤں میں چکر بن کر رہ گئی۔ (۱)

شوق اُس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

یعنی شوقِ عرفان مجھے اس دشت کی طرف لیے جاتا ہے جہاں نگاہِ دیدۂ تصویر کے سوا کوئی جادہ نہیں۔ اس وادی میں قدم رکھ کر ہر شخص کو سراپا حیرت بن جانا پڑتا ہے۔

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

شاعر افسوس کرتا ہے کہ راہِ وفا کا جادہ تلوار کی باڑھ کے سوا کوئی اور نہیں ہے۔ یعنی یہ جادہ وہ جادہ ہے جو ایک دم میں طے ہو جاتا ہے اور جی بھر کے لذتِ آزار نہیں حاصل ہوتی۔

رنجِ نومیدیِ جاوید گوارا رہیو
خوش ہوں گر نالہ زبونی کشِ تاثیر نہیں

شاعر اپنا غم دوست ہونا ظاہر کرتا ہے، کہتا ہے: مجھے یاس ونا امیدی ہی نصیب رہے۔ میری فریاد کو یہ ذلت وننگ خدا نہ دکھلائے کہ اُسے تاثیر ملے اور اُمید بر آئے۔

سر کھجاتا ہے جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے
لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر نہیں

(جہاں) اس شعر میں (جس وقت) کے معنی پر ہے، اور اصل میں یہ لفظ (جس جگہ) کے معنی کے لیے موضوع ہوا ہے، مگر محاورے میں معنیِ زمان کے لیے بھی بول جاتے ہیں۔ بہ اندازۂ

تقریر نہ ہونا یہ معنی رکھتا ہے کہ جس قدر بیان کو وسعت ہے، مذمتِ سنگ اس سے کہیں زیادہ ہے۔

جب کرم رخصتِ بے باکی و گستاخی دے
کوئی تقصیر بجز خجلتِ تقصیر نہیں

جب کرم رخصتِ گناہ دے تو گناہوں پر نادم ہونے کے سوا، کوئی گناہ گناہ نہیں ہے۔

غالبؔ! اپنا یہ عقیدہ ہے بہ قولِ ناسخؔ
"آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں"

غالبؔ اور میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) دونوں بزرگ اکبرآبادی ہیں۔ یعنی زبان آنے کی عمر دار السلطنت اکبرآباد میں گذری۔ نواب مصطفےٰ خاں شیفتہؔ (ف ۱۸۶۹ء) غالبؔ مرحوم کو لکھتے[1] ہیں:

"سابقا مستقر الخلافت اکبرآباد از استقرارش سرگرم کبر و ناز بود، اکنوں دار الخلافہ شاہجہاں آباد بدیں نسبت غیرت افزاے صفاہان و شیراز،،[2]

خود غالبؔ لکھتے ہیں:

"امجد علی شاہ (ف ۱۸۴۷ء) کے آغاز سلطنت (مئی ۱۸۴۲ء) میں ایک صاحب وارد اکبرآباد ہوئے۔ میرے ہاں دو ایک بار آئے تھے پھر وہ خدا جانے کہاں گئے میں دلی آ رہا۔"[3]

اور میر محمد حسین صاحب آزادؔ (ف ۱۹۱۰ء) میر محمد تقی میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) کو لکھتے ہیں:

---

[1] اس فقرے میں "کے بارے میں لکھتے ہیں" کے بجاے "کو لکھتے ہیں" خلافِ محاورہ ہے۔ ایک جملے کے بعد ہی "کو لکھتے ہیں" کی تکرار سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سبقتِ قلم نہیں، بلکہ عادت ہے۔ (ظ)

[2] گلشنِ بے خار: ص ۱۸۶۔ (ظ)

[3] غالب کے خطوط: ۹۹۸/۳ (مکتوب بہ نام نواب انوار الدولہ شفقؔ) خط کا اصل متن اس طرح ہے
"امجد علی شاہ کی سلطنت کے آغاز میں ایک صاحب، میرے نیم آشنا یعنی خدا جانے کہاں کے رہنے والے، کسی زمانے میں وارد اکبرآباد ہوئے تھے، کبھی کہیں کے تحصیل دار بھی ہو گئے تھے، زباں آور اور چالاک۔ اکبرآباد میں نوکری کی جستجو کی، کہیں کچھ نہ ہوا۔ میرے ہاں دو ایک بار آئے تھے۔ پھر وہ خدا جانے کہاں گئے۔ میں دلّی آ رہا۔ کم و بیش بیس برس ہوئے ہوں گے، امجد علی شاہ کے عہد میں ان کا خط ناگاہ مجھ کو بہ سبیل ڈاک آیا۔ چونکہ ان دنوں میں دماغ درست اور حافظہ برقرار تھا، میں نے جانا کہ یہ وہی بزرگ ہیں (ظ)

"باپ کے مرنے کے بعد (اکبر آباد سے) دلی میں آئے۔"[۱]

اور گلشن بے خار میں ہے:

"میر از بل اکبر آباد است... در بدو حال بہ شاہجہان آباد آمدہ وتمتع نیافتہ، ناکام برگشتہ در لکھنؤ می گزرانید وما یحتاج از سرکار نواب وزیر الممالک بہادری یافت۔ ہم دراں جا بہ سیر ملک عدم شتافت"[۲]

اب اگر غالب کو دہلوی کہو تو میر کو لکھنوی کہنا ضرور ہے۔ مگر ان دونوں استادوں کی زبان یہ کہہ رہی ہے کہ نہ وہ دہلوی ہیں نہ یہ دہلوی ہیں۔ اور زبان کا حال ایک لفظ سے معلوم ہو جاتا ہے۔ زیادہ تفحص کرنے کی ضرورت نہیں۔ میر مرحوم کے محاورے میں سارے دیوان میں جابجا (اُور) کا لفظ طرف کے معنی پر ہے۔ حالانکہ دہلی کی زبان میں یہ لفظ کبھی نہ تھا۔ مرزا غالب مغفور فرماتے ہیں:

ع ایک دل تس پر یہ ناامیدواری ہائے ہائے

ایک خط میں لکھتے ہیں:

"پارسلوں کا چھٹویں ساتویں دن پہنچنا خیال کر رہا ہوں۔"[۳]

ایک جگہ لکھتے ہیں:

"پلنگ پر سے کھسل پڑا، کھانا کھالیا۔"[۴]

---

[۱] آب حیات : ص ۱۹۴ (ظ) [۲] گلشن بے خار · ص ۲۹۱۔ (ظ)

[۳] غالب کے خطوط : ۶۳۹/۲ (مکتوب بہ نام خواجہ غلام غوث خاں بے خبر) طباطبائی کا اقتباس "عودِ ہندی" سے ماخوذ ہے، اس میں "چھٹویں" ہے۔ لیکن "اردوے معلی" میں "چھٹے" ہے۔ اس لیے ہو سکتا ہے کہ "چھٹویں" سہو کتابت ہو۔ (ظ)

[۴] غالب کے خطوط . ۶۳۹/۲ (مکتوب بہ نام چودھری عبدالغفور) اصل عبارت اس طرح ہے "۔ پلنگ کے پاس حاجتی لگی رہتی ہے، کھسل پڑا، بعد رفع حاجت پھر لیٹ رہا۔" یہاں غالب پر طباطبائی کا اعتراض اس لیے درست نہیں ہے کہ "کھسلنا" بھی اردو کا ایک مستقل لفظ ہے۔ صاحب نور اللغات کے مطابق اس کا مفہوم ہے "بیٹھے بیٹھے آہستہ آہستہ حرکت کرنا" سیاقِ کلام کو دیکھا جائے تو غالب نے اسے بالکل صحیح محل میں استعمال کیا ہے۔ (ظ)

حالانکہ اُن کے معاصرین میں کسی کی زبان پر دہلی و لکھنؤ میں یہ الفاظ نہیں تھے۔ انصاف یہ ہے کہ یہ دونوں بزرگ زبانِ اکبرآباد کے لیے مایۂ فخر و ناز ہیں۔ دو ایک لفظوں کے نامانوس ہونے سے ان کی زبان پر حرف نہیں آ سکتا۔

غرض کہ قدر شناسیِ فن اور محبتِ وطن دونوں امر اس بات کے مقتضی ہوئے کہ غالب نے ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کے ساتھ اس عقیدے میں اتفاق کیا کہ:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں[1]

اسی طرح میر کی استادی کا آتش (ف ۱۸۴۷ء) نے بھی اعتراف کیا ہے

آتش یہ وہ زمیں ہے کہ جس میں شفیقِ من
سودا ہوا ہے میر سے استاد کی طرف[2]

مرزا رفیع سودا (ف ۱۷۸۱ء) جو ان کے معاصر ہیں، وہ بھی ان کی استادی کے مقر ہیں

سودا تو اس زمیں کو غزل در غزل ہی کہہ
ہونا پڑا ہے میر سے استاد کی طرف[3] (۲)

معاصرین میں ایک دوسرے کو مان جائے ایسا کم ہوتا ہے، مگر میر بھی سودا کو مان گئے ہیں۔ کہتے ہیں:

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ، رہا سودا سو مستانہ[4]

اسی طرح کا ایک شعر آزاد (ف ۱۹۱۰ء) نے نقل کیا ہے:

طرف ہونا مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یونہیں سودا کبھی ہوتا ہے، سو جاہل ہے کیا جانے[5]

مشہور ہے کہ سودا قصیدے میں اور میر غزل میں استاد ہیں اور اُن کی غزل ست ہوتی

---

[1] دیوانِ ناسخ ، ۱/۶۷۔ مصرعِ اول ہے "شبہ ناسخ نہیں کچھ میر کی استادی میں" (ظ)

[2] کلیاتِ آتش : ۱/۱۴۲۔ (ظ)

[3] دیوانِ غزلیاتِ سودا ، ص ۲۴۳۔ دیوان میں شعر اس طرح ہے ۔

سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی کہہ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف

[4] کلیاتِ میر : ۱/۲۱۴۔ (ظ)

[5] کلیاتِ میر : ۱/۳۹۵۔ (ظ)

ہے اور اِن کا قصیدہ سست ہے۔ یہ بات حدِ تحقیق سے دور ہے۔ سودؔا کی غزل بھی ہرگز سست نہیں ہے۔ البتہ میرؔ سے غزلیں انھوں نے کم کہی ہیں اور قصائد بہت کہے ہیں اور میرؔ کے قصیدے کو سست کہنا، اس اعتبار سے غلط ہے کہ میرؔ قصیدہ کہنا جانتے ہی نہیں۔ دو تین قصیدے وہ بھی مختصر انھوں نے کہے اور پھر بھی نہ کہہ سکے۔ اُن کے قصیدے کا یہ ایک شعر:

جان یہ ہے ترے گھوڑے میں کہ تا روزِ جزا　　　گردکو اس کی نہ پہنچے گی کبھی اس کی اجل[1]

اغراق پسند طبیعتوں کو بہت بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن میر کے رنگ کا یہ شعر ہی نہیں ہے۔ بے شک غزل میں جو انداز میرؔ نے پایا وہ کسی کو نصیب ہی نہ ہوا۔

ایک نکتہ یہ بھی یہاں افادۂ ادب سے خالی نہیں ہے کہ میرؔ و سوداؔ کو تمام اساتذۂ متاخرین نے مانا اور مانے جاتے ہیں۔ اور یہ محض مضامینِ عالیہ کے سبب سے اور زبان کی بے تکلفی کے باعث سے سب کے دل پر نقش بیٹھا ہوا ہے۔ اور اُن کی استادی میں کوئی کلام نہیں کرتا۔ جن باتوں پر کہ اب دارومدار استادی کا آرہا ہے وہ عروضِ سیفی[2] اور غیاث اللغات[3] کی صفحہ گردانی ہے۔ یہ دونوں بزرگ محاورے کے آگے نہ غلطی کی پروا کرتے تھے، نہ قواعد کا خیال رکھتے تھے۔ آزاد نے کچھ ایسے اشعار لکھ دیے ہیں، لیکن اکثر جگہ اُن کی نظر نہیں پڑی۔

(۱)　　وہ سب غلطیاں یہ ہیں۔ میرؔ مرحوم فرماتے ہیں:

---

[1] کلیاتِ میر ۔ ۲/۱۳۳۔ مصرعِ ثانی میں "بھی" کے بجائے "بھو" ہے۔ (ظ)

[2] فنِ عروض میں یہ ایک مختصر رسالہ ہے، جس کا سالِ تصنیف ۸۹۶ھ ہے۔ ۱۸۸۱ء میں یہ مطبع نول کشور سے ۴۸ر صفحات میں شائع ہو چکا ہے۔ (یہ تمام معلومات جناب شمس الرحمن فاروقی نے بہم پہنچائی ہیں، جزاہ اللہ تعالیٰ۔ بعد میں رسالہ بھی مل گیا)۔

اس کے مصنف کے بارے میں کچھ تفصیلات نہیں ملتیں۔ سلطان محمد فخری کی تصنیف "تحفۃ الحبیب" (قلمی) (سالِ تصنیف ۹۲۹ھ) میں دیگر فارسی غزل گو شعرا کے ساتھ سیفؔی بخاری کی ایک غزل کا بھی انتخاب کیا گیا ہے پروفیسر امیر حسن عابدی کا خیال ہے کہ یہ سیفؔی بخاری ہی صاحب عروضِ سیفی ہیں اور یہ جامؔی (ف ۸۹۸ھ) کے معاصر تھے۔ (تحفۃ الحبیب، امیر حسن عابدی، مشمولہ خدا بخش لائبریری جرنل، جنوری-مارچ ۲۰۰۶ء ص ۱۱ و ۷۲) اس مضمون کی نشان دہی اور فراہمی کے لیے پروفیسر آصف نعیم (شعبۂ فارسی، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) کا ممنون ہوں۔ (ظ)

[3] اس کا سالِ تصنیف ۱۲۴۲ھ (۱۸۲۶-۲۷ء) ہے۔ (ظ)

ع گذرے نہ ایک دم بھی کہ قضیہ (۳) ہے انفصال[۱]
ع تحت الثریٰ کو جائے مع (۴) اپنے ازدحام[۲]
ع گر آوے شیخ پہن کے جامہ قران کا[۳]
ع وہ یار کے کوچے کا ہے کچھ شورِ غلو سا[۴]
ع حق صحبت نہ طیروں کو رہا یاد[۵]
ع وارفتہ ہے گلستاں اس روئے چمپئی کا[۶]
ع دھڑکے ہے جی قفس میں غمِ آشیان (۵) سے[۷]
ع اے جدِ پاک حضرتِ موسیٰ رضا امام[۸]
ع یاور علی، ممد علی، رہنما علی[۹]

---

[۱] کلیاتِ میر : ۱۰۲۶/۲ (در مدح حضرت علی مرتضیٰ) پورا شعر اس طرح ہے :
حصہ رسد کوئی ہو، وہ رکھ جائے ایک تیغ　گذرے نہ ایک دم بھی کہ قضیہ ہے انفصال　(ظ)

[۲] کلیاتِ میر : ۱۰۲۹/۲ (در مدح حضرت علی مرتضیٰ) پورا شعر اس طرح ہے :
ایک ایک کو زمیں میں دے گاڑ اس سمیت　تحت الثریٰ کو جائے مع اپنے ازدحام　(ظ)

[۳] کلیاتِ میر : ۲۳۱/۱ (دیوانِ اول) پورا شعر اس طرح ہے :
مت مانیو کہ ہوگا یہ بے درد اہل دیں　گر آوے شیخ پہن کے جامہ قران کا　(ظ)

[۴] کلیاتِ میر : ۵۸۵/۱ (دیوانِ سوم) پورا شعر اس طرح ہے :
تعبیر جسے کرتے ہیں ہنگامۂ محشر　وہ یار کے کوچے کا ہے کچھ شورِ غلو سا　(ظ)

[۵] کلیاتِ میر : ۸۱۹/۱ (دیوانِ ششم) پورا شعر اس طرح ہے :
حق صحبت نہ طیروں کو رہا یاد　کوئی دو پھول اسیروں تک نہ لایا　(ظ)

[۶] کلیاتِ میر میں یہ مصرع/شعر دستیاب نہ ہو سکا۔ (ظ)

[۷] کلیاتِ میر : ۸۶۹/۱ (دیوانِ ششم) پورا شعر اس طرح ہے :
پڑتا ہے پھول برق سے گلزار کی طرف　دھڑکے ہے جی قفس میں غمِ آشیان سے　(ظ)

[۸] کلیاتِ میر : ۱۲۹/۲ (مخمس در مدح حضرت علی) پورا بند اس طرح ہے :
بے اختیار روؤں ہوں ہر صبح اور شام　یعنی کہ شوق در کا ترے، دل کو ہے تمام
مقصد اسی کو جانوں ہوں سمجھا یہی ہوں کام　اے جدِ پاک حضرتِ موسیٰ رضا امام　(ظ)

[۹] کلیاتِ میر : ۱۰۸/۲ (مخمس در مدح حضرت علی) پورا بند اس طرح ہے :
ہادی علی، رفیق علی، رہنما علی　یاور علی، ممد علی، آشنا علی
مرشد علی، کفیل علی، پیشوا علی　مقصد علی، مراد علی، مدعا علی　(ظ)

سودا کہتے ہیں:

ع   تھا مستحق خون مرا یا بھلا حنا[1]

ع   راتی یہ ہے کہ ہے بلہ طویل القامہ[2]

ع   کب ہمیں اس چیز کی پرواہ یہ ہو وہ نہ ہو[3]

ع   کچھ جو اسیری میں اگر ضبط نفس کو[4]

یعنی (جو) اور (اگر) دو دو حرف شرط۔

ع   شورِ قلقل سے بیاز صیحہ کی اس کے آواز[5]

ع   تن پر اگر زباں ہو بجائے ہر ایک مو[6]

(۲)   عین اور ہ کا گر جانا۔ میر:

---

[1] کلیاتِ سودا۔ نسخۂ آ سی (ص ۳۶) میں اس کا انتساب سودا کی طرف کیا گیا ہے لیکن درحقیقت یہ میر سوز (ف ۹۹-۱۷۹۸ء) کا کلام ہے۔ پورا شعر اس طرح ہے:

پیارے شعور چاہیے، تزئین کے لیے   تھا مستحق خون مرا یا بھلا حنا

(دیوانِ میر سوز: ص ۱۲۶) (ظ)

[2] دیوانِ غزلیاتِ سودا: ص ۲۶۰۔ پورا شعر اس طرح ہے:

راتی یوں ہے کہ ہے بلہ طویل القامت   حسن تیرا سامنا اپنے پہ، کہاں رکھتی ہے شمع   (ظ)

[3] کلیاتِ سودا: نسخۂ آ سی (ص ۱۳۰) میں اس کا انتساب سودا کی طرف کیا گیا ہے لیکن درحقیقت یہ میر سوز کا کلام ہے۔ پورا شعر اس طرح ہے:

تو ہوا جب پاس پھر دنیا و مافیہا کے بیچ   کب ہمیں اس چیز کی پرواہ یہ ہو وہ نہ ہو   (ظ)

(دیوانِ میر سوز: ص ۳۲۸) (ظ)

[4] دیوانِ غزلیاتِ سودا: ص ۳۳۰۔ پورا شعر اس طرح ہے:

کچھ نہ اسیری میں اگر ضبط نفس کو   دے آگ ابھی شعلۂ آواز قفس کو   (ظ)

[5] قصائدِ سودا: ص ۲۹۷ (قصیدہ در مدح نواب وزیر الممالک شجاع الدولہ بہادر ہزبر جنگ) پورا شعر اس طرح ہے

زیرِ راں ہے وہ ترے رخش صراحی گردن   شورِ قلقل سے بہ از شیہہ کی اس کی آواز

یہاں مصرع ثانی میں "صیحہ" کے بجائے "شیہہ" ہے اور یہی صحیح ہے بہ معنی گھوڑے کی ہنہناہٹ (بہ حوالہ اردو لغت، کراچی: ۸۲۳/۱۲) (ظ)

[6] قصائدِ سودا: ص ۲۵۰ (قصیدہ در مدح بسنت خاں محمد شاہی) پورا شعر اس طرح ہے

ہماں شعر و شاعری سے ادا ہو نہ حق مدح   تن پر اگر زباں ہو بجائے ہر ایک مو   (ظ)

کیونکے دنیا و نیا رسوائی مری موقوف ہو   عالم عالم مجھ پہ اس کے عشق میں تہمت ہے اب[1]

ع   عالم عالم جمع تھے خوباں جہاں، صافا ہوا[2]

ع   یہی حال ہمیشہ رہا کیا تو مآل پر بھی نظر کرو[3]

سودا کہتے ہیں:

ع   جو نقدِ جاں پڑی قیمت تو دل بیا نہ تھا[4]

اور ایک مصرع میر صاحب کا صاف ناموزوں ہے:

اِن درس گہوں میں ایسا آیا نہ نظر ہم کو   کیا نقل کروں خوبی اُس چہرہ کتابی کی[5]

اے کی (ی) بہت جگہ گری ہے، میر:

ع   تم کو جیتا رکھے خدا اے بتاں[6]

(۳)   غزل میں ہزل بھی اکثر ہے۔ میر:

بہکے جو ہم مست آگئے سو بار مسجد سے اٹھا   واعظ کو مارے خون کے کل لگ گیا جلاب سا[7]

واعظ کو یہ جلن ہے شاید کہ فربہی سے   رہتا ہے حوض ہی میں اکثر پڑا مگر سا[8]

باہم ہوا کرے ہیں دن رات نیچے اوپر   یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخملِ دوخوابا[9]

---

[1] کلیاتِ میر۔ ۱/۸۳۰ (دیوانِ ششم) مصرع ثانی میں "میں" کے بجائے "کی" ہے۔ (ظ)

[2] کلیاتِ میر میں یہ مصرع/شعر دست یاب نہ ہو سکا۔ (ظ)

[3] کلیاتِ میر: ۱/۷۹۲ (دیوانِ پنجم) پورا شعر اس طرح ہے:

مژدہ وا کرو تمھیں عشق ہے کیا، کبھو حال پر بھی نظر کرو   یہی حال ہمیشہ رہا کیا تو مآل پر بھی نظر کرو   (ظ)

[4] دیوانِ غزلیات سودا۔ ص ۲۱۷۔ پورا شعر اس طرح ہے:

خرید عشق نے جس روز کی متاعِ حسن   جو نقدِ جاں پڑی قیمت تو دل بیا نہ تھا   (ظ)

[5] کلیاتِ میر۔ ۱/۳۳۴ (دیوانِ اول) کلیات میں مصرع اول اس طرح ہے اور وہ موزوں ہے۔

ع   "ان درس گہوں میں وہ آیا نہ نظر ہم کو"   (ظ)

[6] کلیاتِ میر میں یہ مصرع/شعر دست یاب نہ ہو سکا۔ (ظ)

[7] کلیاتِ میر: ۱/۱۹۰ (دیوانِ اول) (ظ)

[8] کلیاتِ میر: ۱/۳۳۹ (دیوانِ دوم) (ظ)

[9] کلیاتِ میر: ۱/۲۰۵ (دیوانِ اول) (ظ)

میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے   عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیونکر کاٹیں بابا ہم[1]
اڑاتا گڈی وہ باہر نہ آوے   مبادا مجھ کو بھی گڈّا بنادے[2]
وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میل دل اُدھر ہے بہت   کوئی کہاں سے "ملنے میں تجھ کو کیا ہم ہولیں ہیں؟[3]

سودا کہتے ہیں:

شیخ وہ رشتہ ہے زنار ہمارا جن نے   پھاڑ ڈالی ہے ترے سُبحے کے ہر دانے کی[4]
خونِ جگر کا کھانا دل پر نہیں گوارا   اُن ترش ابروؤں کی جب تک نہ ہووے چٹنی[5]

(۴) نحوِ اردو میں دھوکا کھانا۔ میر:

اک شور ہو رہا ہے خوں ریزی میں ہمارے   حیرت سے ہم تو چپ ہیں کچھ تم بھی بولو پیارے[6]

یعنی ہماری کی جگہ ہمارے باندھا ہے۔

سودا کہتے ہیں:

آہ کس طرح تری راہ میں گھیروں کہ کوئی   سدِّ رہ ہو نہ سکے عمر چلی جاتی کا[7]

عجیب ترکیب ہے۔ مینہ کا لفظ اس زمانے میں فع کے وزن پر ہے اور یونہیں نظم بھی کرتے ہیں، مگر میر صاحب ہمیشہ اس لفظ کو فاع کے وزن پر نظم کرتے ہیں:

ع   صبح تک جاتا نہیں ہے مینہ آیا شام کا[8]

ایک جگہ میر صاحب نے کہیں کے معنی پر کہوں نظم کیا ہے:

---

[1] کلیات میر: ۷۰۴/۱ (دیوانِ چہارم) (ظ)

[2] کلیات میر: ۷۹۸/۱ (دیوانِ پنجم) (ظ)

[3] کلیات میر: ۷۰۸/۱ (دیوانِ چہارم) مصرعِ ثانی میں "ملنے" کے بجائے "ملتے" ہے۔ (ظ)

[4] دیوانِ غزلیات سودا: ص ۳۵۳۔ دیوان میں مصرعِ ثانی اس طرح ہے:
ع   "چیر ڈالی ہے ترے سبحے نے ہر دانے کی"   (ظ)

[5] دیوانِ غزلیات سودا: ص ۳۷۸۔ (ظ)

[6] کلیات میر: ۵۳۷/۱ (دیوانِ دوم) (ظ)

[7] دیوانِ غزلیات سودا: ص ۱۸۴۔ (ظ)

[8] کلیات میر: ۵۹۰/۱ (دیوانِ سوم) پورا شعر اس طرح ہے:
روؤں یادِ زلف میں اس کی تو پھر روتا رہوں   صبح تک جاتا نہیں ہے مینہ آیا شام کا   (ظ)

مت کر خرام، سر پہ اٹھائے گا خلق کو   بیٹھا گرز میں پہ ترا نقشِ پا کہوں[1]

ہے گا اور ہے گی کے ساتھ تو ابھی تک (گی) کو بول چال میں لگا رکھا ہے، گو کہ شعرا نے ترک کر دیا۔ لیکن میرؔ کے کلام میں ایک جگہ (گی) عجب طرح سے آیا ہے۔

تجھ سے دو چار ہوگا جو کوئی راہ جاتے   پھر عمر چاہیے (گی) گی اس کو بحال آتے[2]

(۵) میر صاحب شاعرِ معنی بند و استادِ مضموں گو ہیں، لیکن جب تناسبِ لفظی اور ضلع کی طرف جھکتے ہیں تو امانتؔ لکھنوی (ف ۱۸۵۹ء) و شاہ نصیرؔ دہلوی (ف ۱۸۳۸ء) کو مات کر دیتے ہیں:

لوحِ سینہ پر مرے سو نیزۂ خطی لگے   خستگی اس دل شکستہ کی اسی بابت ہوئی[3]

اس کے لبوں کے آگے کنھوں نے نبات کی   آئی ہے کسر شہدِ مصفا کی شان میں[4]

''شان،، شہد کے چھتے کو بھی کہتے ہیں۔ ایک شعر میں یہ مضمون ہے کہ اس کی آنکھوں کو دیکھ کر بادام[5] پستہ[6] ہے۔ جیسے حافظؔ کہتے ہیں:

چو فندق پستہ اش خندد بحالم   چرا بادام من گریاں نباشد[7]

(۶) ردیف میں خلل:

سیر کی اٹھ کے ہم نے تا سورت   ویسی دیکھی نہ ایک جا صورت[8]

قافیے کے دھوکے:

گل گئے، بوٹے گئے، گلشن ہوئے برہم گئے   کیسے کیسے ہائے اپنے دیکھتے موسم گئے[9]

---

[1] کلیاتِ میر : ۲۹۸/۱ (دیوانِ اول) مصرعِ اول میں ''اٹھائے گا'' کے بجائے ''اٹھا لے گا'' ہے۔ (ظ)

[2] کلیاتِ میر : ۳۵۹/۱ (دیوانِ اول) (ظ)

[3] کلیاتِ میر : ۵۳۳/۱ (دیوانِ دوم) (ظ)

[4] کلیاتِ میر : ۸۴۴/۱ (دیوانِ ششم) (ظ)

[5] طبعِ اول میں یہاں ''پست ہے'' لکھا ہوا ہے، لیکن اصولاً ''پستا ہے'' ہونا چاہیے۔ (ظ)

[6] سرسری تلاش کے دوران کلیاتِ میر میں اس مضمون کا شعر نہ مل سکا۔ (ظ)

[7] دیوانِ حافظ میں یہ شعر موجود نہیں ہے۔ (ظ)

[8] کلیاتِ میر : ۵۹۵/۱ (دیوانِ سوم) (ظ)

[9] کلیاتِ میر : ۵۵۵/۱ (دیوانِ دوم) (ظ)

یعنی اختلافِ توجیہ[۱] کا عیب اس مطلعے میں ہے۔ ایک جگہ تربت اور صحت قافیہ میں کہتے ہیں:

ع بے مت ہوئے، بے ست ہوئے، بے خود ہوئے، میت ہوئے[۲]

ایک غزل میں تسمیں اور رسمیں قافیہ ہے۔ اس میں کہتے ہیں:

ع دعا ہے یہ بہتوں کے کھینچے ہے تسمیں[۳]

حالانکہ تسمہ کو جمع کریں تو بغیر نون کے تسمے جمع بنے گی۔ (۸)

ایسی بندش کہ اس میں کوئی رکیک پہلو نکلے شاعر کو اس سے بھی بچنا ضرور ہے۔ میرؔ کہتے ہیں:

دریا تھا مگر آگ کا دریائے غمِ عشق سب آبلے ہیں میرے درونے میں صدف سے[۴]

یعنی مثلِ صدف کے آبلے ہیں۔

(۹۴)

مت مردمکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں
ہیں جمع سویدائے دل(۱) چشم میں آہیں

جس طرح آنکھ میں تل ہوتا ہے، اسی طرح دل میں ایک سیاہ نقطہ ہوتا ہے۔ اُسے سویدا کہتے ہیں۔ مطلب یہ کہ میری آنکھ کے تل میں یہ نگاہیں نہیں ہیں، بلکہ آنکھ کے دل میں آہیں ہیں یعنی میری آنکھ اور نگاہ حسرت آلود ہے اس شعر میں انتہا کا تصنع ہے اور دل یہاں بہ معنی

---

[۱] اختلافِ توجیہ : ماقبلِ رَوی کی حرکت کے اختلاف کو توجیہ کہتے ہیں۔ اس کا دوسرا نام اِقوا بھی ہے۔ اس کا شمار عیوبِ قافیہ میں ہوتا ہے۔ میرؔ کے اس مطلعے میں ”برہم“ اور ”موسم“ میں قافیے کا یہ عیب موجود ہے۔ (ظ)

[۲] کلیاتِ میر : ۷۲۲/۱ (دیوانِ چہارم) پورا شعر اس طرح ہے:

ہم عشق میں کیا کیا ہوئے، اب آخر آخر ہو چکے بے مت ہوئے، بے ست ہوئے، بے خود ہوئے، میت ہوئے (ظ)

[۳] کلیاتِ میر : ۷۸۳/۱ (دیوانِ پنجم) پورا شعر اس طرح ہے

نہ رہ مطمئن تسمہ بازِ فلک سے دعا ہے یہ بہتوں کے کھینچے ہے تسمیں (ظ)

[۴] کلیاتِ میر : ۶۵۸/۱ (دیوانِ سوم) (ظ)

وسط ہے۔

(۹۵)

برشکالِ گریۂ عاشق ہے، دیکھا چاہیے
کھِل گئی مانندِ گُل سَو جا سے دیوار چمن

(ہے) کی جگہ شاید (بھی) کا لفظ تھا۔ کاتب نے دھوکا کھایا۔ کھلنا شگفتہ ہونا۔

الفتِ گُل سے غلط ہے دعویِ وارستگی
سرو ہے باوصفِ آزادی گرفتارِ چمن

اقسامِ سرو میں ایک قسم سروِ آزاد ہے۔ (۱)

(۹۶)

عشق تاثیر سے نومید نہیں
جاں سپاری شجرِ بید نہیں

یعنی عاشقی و جاں بازی درختِ بید تھوڑی ہے کہ تاثیر و ثمرہ سے محروم رہے۔

سلطنت دست بدست آئی ہے
جامِ مے خاتمِ جمشید نہیں

کہتے ہیں جامِ شراب سلطنت ہے جو جمشید سے رندوں تک ہاتھوں ہاتھ پہنچی ہے۔ یہ نگینِ جمشید نہیں ہے کہ اس پر اُسی کا نام کھدا ہوا ہو، اور اُسی کے لیے خاص ہو گیا ہو۔

ہے تجلی تری سامانِ وجود
ذرہ بے پرتوِ خرشید نہیں

یعنی ذات سبحانہٗ تعالیٰ کی جلوہ گری باعث وجودِ عالم ہے۔ جیسے طلوعِ خورشید ذروں

کے لیے باعثِ ظہور ہے۔ پہلا مصرع اصل میں یوں ہے کہ تیری تجلی سامانِ وجود ہے۔ (ہے) کا اس طرح مقدم کر دینا شعر کے لیے مخصوص ہے۔ عبارت میں کسی فعل ناقص کو اسم و خبر پر، خصوصاً اسم پر مقدم کرنا نہیں درست۔ اردو میں افعال ناقصہ یہ ہیں:

نہیں۔ ہے۔ تھا۔ ہوا۔ رہا۔ ہوگیا۔ بن گیا۔

اور (ترا) اور (تری) اور (مرا) اور (مری) میں ی کا حذف بھی شاعر ہی کے لیے ہے۔ کسی اور عبارت میں ہو تو غیر فصیح ہے۔

رازِ معشوق نہ رسوا ہو جائے
ورنہ مر جانے میں کچھ بھید نہیں

یعنی مرجانے میں رازداری کی تکلیف کچھ بھی نہیں باقی رہتی۔ لیکن رازِ معشوق کے فاش ہوجانے کا اندیشہ ہے۔ اس لیے کہ عاشق کا جان دینا اکثر معشوق کی رسوائی کا باعث ہوتا ہے۔

گردشِ (۱) رنگِ طرب سے ڈر ہے
غمِ محرومیِ جاوید نہیں

اس شعر میں سے (مجھ کو) یا (تجھ کو) محذوف ہے۔ اگر (مجھ کو) محذوف سمجھیں تو مطلب یہ ہے کہ حصولِ طرب کے بعد زوالِ طرب ہونا، ایسا جاں کاہ ہے کہ اُس سے محرومیِ جاوید بہتر ہے۔ اور اگر (تجھ کو) محذوف لیں تو مطلب یہ ہے کہ تجھے عیشِ دو روزہ جو دنیا میں حاصل ہے، اُس کے زوال کا تو ڈر ہے اور آخرت کی محرومیِ جاوید کا کچھ خیال نہیں۔ یہ شعر ایک مثال اس کی ہے کہ محتمل دو معنی پر یا زیادہ پر ہونا شعر کے لیے کوئی خوبی کا باعث نہیں ہوتا۔ خوبیِ کثرتِ معنی سے پیدا ہوتی ہے نہ احتمالاتِ کثیرہ سے۔ اسے سمجھو۔

کہتے ہیں ”جیتے ہیں امید پہ لوگ“
ہم کو جینے کی بھی امید نہیں (۲)

یعنی اس طرح سے جینے کی بھی ہم کو امید نہیں، پھر ہم کس امید پر جی سکتے ہیں۔

(۹۷)

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

یعنی ہر ایک نقشِ قدم ایک خیابانِ ارم ہے۔

دلِ آشفتگاں خالِ کنجِ دہن کے
سویدا میں سیرِ عدم دیکھتے ہیں

دہنِ بے نشاں کے خال پر جو لوگ دل دادہ ہیں، وہ اپنے سویدائے دل میں عدم کی سیر کر رہے ہیں۔ سیر عربی لفظ ہے اور چلنے کے معنی پر عربی میں مستعمل ہے۔ لیکن فارسی و اردو میں تماشے کے معنی پر مستعمل ہے۔ مصنف نے یہاں اہلِ عجم کے مذاق کے موافق نظم کیا ہے اور اس سبب سے لفظ سیر کی اضافت درست ہے۔(۱)

ترے سروِ قامت سے یک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں(۲)

یعنی فتنۂ قیامت سے سروِ قامت ایک قد بھر بڑھا ہوا ہے۔ نہایت لطیف مضمون ہے۔

تماشا(۳) کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں(۴)

فارسی والے کہتے ہیں مددے یعنی مدد کر۔ نگاہے۔ یعنی نگاہ کر۔ تماشائے یعنی تماشا دیکھ۔ زخمے یعنی زخم لگا۔ دستے یعنی ہاتھ پکڑ۔ اسی مذاق کے موافق مصنف نے یہاں فعل کو محذوف کیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ آئینے میں اپنے جمال کو کیا دیکھ رہے ہو؟ ذرا یہ تماشا تو دیکھو کہ ہم تم کو کس حیرت سے دیکھ رہے ہیں۔ لیکن اردو میں خالی تماشا کہہ دینا محاورہ نہیں ہے۔

سراغِ تفِ نالہ لے داغِ دل سے
کہ شب رَو کا نقشِ قدم دیکھتے ہیں

نالہ کشی کا وقت رات کو ہوا کرتا ہے۔ نالے کو شب رو اس وجہ سے کہا ہے۔ کہتے ہیں جس طرح صبح کو نقشِ قدم دیکھ کر شب رو کا سراغ لگ جاتا ہے کہ ادھر سے آیا اور ادھر گیا، اسی طرح داغِ دل سے نالۂ شب کی تاب و تب کا پتہ مل سکتا ہے۔

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالبؔ!
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

مطلب یہ ہے کہ مجھے کرم کی طرف احتیاج نہیں ہے، لیکن اندازِ کرم پر میں فریفتہ ہوں۔ اُس کے دیکھنے کے لیے فقیروں کا بھیس بنایا ہے۔

(۹۸)

ملتی ہے خوئے یار سے نار (۱) اِلتہاب (۲) میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو لذت عذاب میں

یعنی مجھے جلانا اور مجھ پر آگ بھبوکا ہو ہو جانا، یہی خصلت تو معشوق کی بھی تھی، پھر عذابِ نار میں کیوں کر مجھے لذت نہ ملے۔ آتشؔ مرحوم (ف ۱۸۴۷ء) کہتے ہیں:

آسماں شوق سے تلواروں کا مینہ برسا دے
ماہ نو نے کیا ابرو کا ترے خم[1] پیدا

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں؟
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

شاعر زندگی سے بیزار ہو کر کہتا ہے کہ کس مدت سے میں جی رہا ہوں۔ ایک ایک رات ہزار ہزار سال کی گذر گئی اور میں زندہ رہا۔

تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر
آنے کا عہد کر گئے، آئے جو خواب میں

اس شعر میں معشوق کی شوخی کا بیان کیا ہے۔ اس کوچے کی طرف خوش فکر غزل گو بہت دوڑتے ہیں۔ اور جس شعر سے کوئی شوخی معشوق کی نکلے، وہی شعر غزل کا اچھا شعر ہوتا ہے۔ مصنف نے یہاں (وہ) کا لفظ ترک کیا اور اس ترک سے معنیِ لطیف یہ پیدا ہوئے کہ جیسے سب جانتے ہیں کہ اُس کے سوا ہم کسی کا ذکر ہی نہیں کرتے۔ یا یوں سمجھو جیسے دل سے معشوق کی باتیں کرتے کرتے یہ بات زبان سے نکل گئی ہے اور ضمیر دل ہی میں رہ گئی۔ کلامِ فصحا میں حذف و

---

[1] کلیاتِ آتش ص ۱۸۔ کلیات میں مصرعِ ثانی اس طرح ہے: ''مہِ نو نے ترے ابرو کا کیا خم پیدا'' (ظ)

ترکِ ذکر کے بہت سے سبب ہوا کرتے ہیں۔ لیکن یہاں یہی دونوں سبب ہو سکتے ہیں، جو بیان ہوئے۔

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں (۳)

یہ شعر بہت بلیغ ہے۔ اپنا معاملاتِ عشق میں صاحبِ تجربہ اور معشوقوں کا مزاج داں ہونا اور معشوق کا بدعہد و حیلہ جو ہونا، یہ سب معنی اس سے سمجھ میں آتے ہیں۔ یہاں (آتے آتے) کے معنی جب تک قاصد آئے آئے۔ جیسے رندؔ (ف ۵۸-۱۸۵۷ء) نے کہا ہے:

؎ نس دیکھی تنِ بسمل میں جو آتے جاتے   اور چرکا دیا جلاد نے جاتے جاتے[1]

یعنی جب تک جائے جائے اور چرکا لگا دیا۔ اور کبھی فعل کو محض تکرارِ معانی کے بیان کے لیے اس طرح مکرر بولتے ہیں جیسے کہتے ہیں "لکھتے لکھتے ہاتھ دکھ گیا" اور کبھی مسند الیہ کی حالت کے بیان میں مکرر لاتے ہیں جیسے "تم روتے روتے ہنسنے کیوں لگے" اور کبھی شروعِ فعل کے معنی تکرار سے ظاہر ہوتے ہیں جیسے "تم دیتے دیتے رہ گئے"۔

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

ان کی محفل میں جو ہے وہ رقیب ہے (۴)۔ ساقی نے زہر ملا دیا ہو تو کیا عجب ہے؟

جو منکرِ وفا ہو، فریب اس پہ کیا چلے
کیوں بدگماں ہوں دوست سے دشمن کے باب میں؟

یعنی رقیب جھوٹ موٹ اظہارِ وفا کر کے اس کو فریب نہیں دے سکتا۔ پھر اُس کے باب میں معشوق سے میں کیوں بدگمان ہوں جس کو کسی کی وفا کا یقین ہی نہیں۔

---

[1] دیوانِ رند : ۱/۱۳۹۔ (ظ)

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ وتاب میں

یعنی وصل میں مجھے تو یہ دھڑکا ہے کہ کہیں رقیب نہ آجائے اور میری گھبراہٹ کو دیکھ کر تم کو وہم یہ ہوا ہے کہ یہ اپنے کسی معشوق سے چھپ کر میرے پاس آیا ہے۔ اس سبب سے گھبرایا ہوا ہے۔

میں اور حظِ وصل! خدا ساز بات ہے
جان نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

یعنی مجھ کو اور حظِ وصل حاصل ہو؟ ایسے غیر مترقب امر پر اظہارِ تعجب میں فعل کا حذف محاورے میں ہے۔ اسی طرح مقامِ مبالغہ میں بھی فعل کو حذف کرتے ہیں جیسے ”یہ ہاتھ اور ایسی تلوار“۔ (دینی) مصدرِ مؤنث ہے۔

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے (۵)
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف (۶) نقاب میں

لکھنؤ اور دہلی کی زبان میں جو بعض الفاظ میں فرق ہے ان میں سے تیوری کا لفظ بھی ہے۔ مصنف نے زبانِ دہلی کے موافق اسے موزوں کیا ہے اور لکھنؤ میں (ی) کو نہیں ظاہر کرتے ہیں۔ یعنی دہلی میں تیوری فاعلن کے وزن پر ہے اور لکھنؤ کی زبان میں فعلن کے وزن پر ہے۔ غرض یہ ہے کہ نقاب پر شکن دیکھ کر عاشق کو یہ دھڑکا پیدا ہوا ہے کہ شاید اس کی تیوری چڑھی ہوئی ہے۔ کچھ خفا ہے۔

لاکھوں لگاؤ، ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ، ایک بگڑنا عتاب میں (۷)

جملوں کی ترکیب میں تماثل اور لفظوں کی نشست میں حسنِ تقابل ہونا، اس کی مثال میں یہ آیت مشہور ہے: ”إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ“ (۸) (الانفطار: ۱۴-۱۳) لیکن اردو میں یہ شعر بھی یہاں شاہد زیبا ہے۔

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں (۹)

وہ سحر مدعا طلبی میں نہ کام آئے
جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں

دونوں شعر مقامِ تعجب میں ہیں۔ اور دل سے معشوق کا دل مراد ہے۔ اور سراب میں سفینہ رواں ہونا امرِ خارقِ عادت کا واقع ہونا مقصود ہے۔

غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں

مطلب یہ ہے کہ شراب چھٹنے پر بھی یہ حال ہے کہ ابر اور چاندنی دیکھ کر رہا نہیں جاتا۔ پی ہی لیتا ہوں۔

(۹۹)

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر(۱) کے باب میں

شاعر کی نظر میں کل جو آنے والا ہے وہ فردائے قیامت ہے اور کل جو گذر گیا وہ روزِ الست ہے۔ اور اوپر کا لفظ جو آئے گا تو فلک الافلاک پر خیال پہنچے گا اور نیچے کے لفظ سے تحت الثریٰ کی طرف ذہن منتقل ہوگا۔ جام کے ساتھ جمشید کا تصور کرے گا اور خم کا لفظ آتے ہی فلاطون یاد آجائے گا۔ عصا اگر تھا تو موسیٰ ہی کے پاس تھا اور زرہ اگر ہے تو داؤد ہی کے لیے ہے۔ انگوٹھی پر سلیمان ہی کا نام کھدا ہوا ہے۔ اور آئینہ سکندر ہی کے سامنے لگا ہوا ہے۔ دنیا میں اگر کوئی دیوار ہے تو سدِّ سکندر ہے اور طاق ہے تو طاقِ کسریٰ ہے۔ غرض کہ شاعر کا موضوعِ کلام وہی ہونا چاہیے جو بہت مشہور ہے۔

ہیں آج کیوں ذلیل؟ کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

اس شعر میں کل سے وہ کل مراد ہے، جس دن فرشتوں نے یہ عرض کیا تھا کہ انسان پیدا

ہوں گے تو فساد و خوں ریزی کریں گے اور یہ ناپسند ہوا تھا۔ شاعر نے یہاں استفہام اس غرض سے نہیں کیا ہے کہ اُس کے جواب کا خواہاں ہے، بلکہ سامع کا متنبہ کرنا فقط مقصود ہے۔ یعنی خیال کریں کہ ذلت کا سامنا اپنے ہی ہاتھوں ہے۔

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع؟
گر وہ (۲) صدا سمائی ہے، چنگ و رباب میں

یہاں بھی استفہام فقط سامع کے متنبہ کرنے کے لیے ہے۔ شاعر جواب نہیں چاہتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ خیال کر کہ رباب سے جب اُس موجودِ حق کی صدا بلند ہوتی ہے تو ارباب سماع کی جان فنا ہونے لگتی ہے۔ یعنی اُس کے وجود کے سامنے سب کی ہستی ہیچ ہے۔ اور وہ سب کا جاذب ہے اور سب مجذوب ہیں۔ اور وہ مرجع ہے اور سب اُس کی طرف راجع ہیں۔ اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے کہ اگر یہ سچ ہے کہ جنگ و رباب میں اُس کی صدا سمائی ہوئی ہے تو پھر اُسے سن کر جان کیوں فنا ہوتی ہے؟ غرض یہ کہ سامع کو تنبیہ ہو جائے۔ (۳)

رَو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا (۴) ہے رکاب میں

عمر توسن ہے اور وہ توسن ہے، جو سوار کے قابو میں نہیں۔ دیکھیے کتنی دور جا کر اُس کو پشت پر سے گراتا ہے۔

اُتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بعد ہے
جتنا کہ وہمِ غیر سے ہوں پیچ و تاب میں

یعنی جس قدر کہ غیر کو غیر سمجھتا ہوں، اُتنا ہی اپنے سے بیگانہ ہوں۔ بس عارف وہی ہے جسے غیر کے آئینۂ رخسار میں اپنا منہ نظر آئے۔ (۵)

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

جب تمام عالم بہ وجودِ واحد موجود ہے تو مشاہدہ و مشہود ایک ہی ہوئے اور ایک کے سوا

دوسرا موجود نہیں ہے۔ اور اُس کا بھی وجود و شہود کوئی شے عارضی نہیں ہے۔ بلکہ وجود عین ذات موجود ہے۔ اس لیے کہ اگر ذات میں اور وجود میں مغائرت ہو تو ذات اُس کی وجود کی طرف محتاج ہوگی۔ اور اُس کا ازلی و ابدی و سرمدی ہونا ثابت نہ ہوگا۔ غرض کہ وجود و شہود بھی عین شاہد و مشہود ہے اور مشاہدے میں شاہد و مشہود میں مغائرت ہونا ضرور ہے۔ اور جب مغائرت ہی یہاں نہیں ہے تو پھر مشاہدہ کیسا؟ جس کی امید آخرت میں لوگ رکھتے ہیں۔

ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر
یہاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

یعنی قطرہ و موج و حباب کے یہ کچھ ہستی ہی نہیں ہے۔ ان کی نمودِ بے بود وجودِ بحر کے ضمن میں ہے۔ غرض اس تمثیل سے یہ ہے کہ ممکنات کی ہستی وجودِ واجب کے ضمن میں ہے۔ اگر یہ غرض نہ ہو تو شعر بے معنی رہا جاتا ہے۔ اور یہ طرزِ بیان کہ فقط تمثیل کو ذکر کریں اور ممثل کو ترک کریں، اُس بیان سے بلیغ تر ہے جس میں تمثیل و ممثل دونوں مذکور ہوں۔ جس طرح استعارہ بلیغ تر ہوتا ہے بہ نسبت تشبیہ کے۔ لیکن جس طرح استعارے میں یہ شرط ہے کہ مشبہ کی طرف جلد ذہن منتقل ہو جانا چاہیے۔ اسی طرح تمثیل بھی ایسی ہونی چاہیے کہ اُسے سن کر ممثل کی طرف انتقالِ ذہن ہو جائے۔ مثلاً یوں کہیں کہ جیسا بیج بوؤ گے ویسا پھل کھاؤ گے۔ اس سے صاف سمجھ میں آتا ہے کہ جیسا کرو گے ویسا پاؤ گے۔ اور ممثل کا ترک کرنا اس سبب سے بہتر ہوتا ہے کہ ایسا ابہام جس کے بعد انکشاف فوراً ہو جائے، ذہنِ سامع کو لذت بخشتا ہے۔ اور یہ لذت اُس لذت سے بڑھی ہوئی ہے جو ذکرِ ممثل سے حاصل ہوتی۔

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے (٦) ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب (٧) کہ ہیں یوں حجاب میں (٨)

اس غزل کے اکثر شعر تصوف کے مضمون کے ہیں، اور یہ شعر بھی ویسا ہی ہے۔ کہتے ہیں کہ اُس کا شرمانا اور سامنے نہ آنا یہ غمزۂ معشوقانہ ہے۔ یہ ہم نے مانا کہ یہاں کوئی دوسرا موجود نہیں ہے اور اپنا غمزہ اپنے ہی ساتھ ہے لیکن جب غمزہ و ادا خود ایک طرح کی بے حجابی ہے، تو اُس کا حجاب کرنا عین بے حجابی ہوا۔

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

نقاب استعارہ (۹) ہے حجابِ قدس سے اور آئینہ اس میں علم مَایَکُونُ وَمَا کَانَ[1]۔ (۱۰) ہے اور آرائشِ جمال سے فارغ نہ ہونا، تفسیر "کُلَّ یَومٍ هُوَ فِیْ شَانٍ" (الرحمٰن: ۲۹) ہے۔

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

یعنی خواب میں خواب دیکھ رہے ہیں تو یہ غیب میں غیب ہے۔

غالبؔ ندیمِ دوست سے آتی ہے بوے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بو تراب میں

اس مضمون کا ایک شعر ناسخؔ (ف ۱۸۳۸ء) کا بہت مشہور ہے:

بیعت خدا سے ہے مجھے بے واسطہ نصیب   دست خدا ہے نام مرے دست گیر کا[2]

ناسخؔ نے پہلے مصرعے میں ادعا کیا ہے اور دوسرے میں توجیہ۔ اور مصنف نے دلیل کو دعوے پر مقدم کر دیا ہے۔ لیکن دعوے میں ابہام ہوتا ہے اور دلیل میں انکشاف ہوتا ہے۔ اس سبب سے آدابِ انشا میں دعوے کو دلیل پر مقدم رکھنا بہتر ہے کہ ابہام کے بعد انکشاف لذیذ تر ہوتا ہے۔

(۱۰۰)

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

یہ معنی نکلتے ہیں کہ دل و جگر دونوں ایسے صاحبِ مرتبہ و شان تھے کہ عزاداری اُن کی بہر حال ضرور ہے۔ خود نہ ہو سکے تو نوحہ گر رکھنا چاہیے کہ ایک کا ماتم میں کروں اور ایک کا نوحہ وہ پڑھے۔ (۱)

---

[1] علم مایکون و ماکان   حال و استقبال اور ماضی کا علم۔ (ظ)

[2] دیوانِ ناسخ: ۲/۱۔ (ظ)

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک[1] سے پوچھتا ہوں کہ "جاؤں کدھر کو میں"

حالتِ اضطراب و کثرتِ قلق میں یہ کہتے ہیں کہ "ارے کدھر جاؤں" مطلب یہ ہوتا ہے کوئی جگہ ایسی نہیں، جہاں غم بہلے اور تسکین ہو۔ اس شعر میں جگہ یعنی کوچہ معشوق تو معین ہے، مگر راہ چلتوں کے سامنے اُس کا نام مارے رشک کے نہیں لیتے، اور پتہ نہ ملنے سے اضطراب و قلق پیدا ہو گیا ہے۔ تو یہاں (جاؤں کدھر کو میں) دو معنی رکھتا ہے اور یہی لطافت شعر میں ہے۔

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش جانتا نہ ترے رہ گزر کو میں

رقیب کے در پر اس لیے اُن کو جانا پڑا کہ معشوق کی آمد و رفت اُسی کے گھر میں تھی۔

ہے کیا جو کس کے باندھیے؟ میری بلا ڈرے
کیا جانتا نہیں ہوں تمھاری کمر کو میں؟

کمر کسنا اور باندھنا کسی مہم پر مستعد ہونے کے معنی پر ہے۔ اور معشوق کے لیے بڑی مہم عاشق کا قتل کرنا ہے۔ کہتے ہیں تمھاری کمر ہی کیا ہے؟ جسے تم کسو گے؟ بھلا میں تمھاری کمر کو نہیں جانتا ہوں۔ اس شعر میں (مَیں) کی لفظ کو ذرا لہجے میں ممتاز رکھنا چاہیے اور اس سے معنی زائد یہ پیدا ہوں گے کہ (کوئی اور بھی نہیں میں) اور پھر اس معنی کو ایک اور معنی کے ساتھ ملازمت ہے کہ اُس کی تصریح کو قلم انداز کرنا بہتر ہے۔ (۲)

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ "یہ بے ننگ و نام ہے"
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

یعنی جس کی خوشی کے لیے میں نے آپ کو تباہ کیا، یہ تماشا دیکھو کہ وہی میری حالتِ تباہ سے ناراض ہے۔ (۳)

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

---

[1] نسخۂ عرشی میں "اِک" کے بجائے "یک" ہے۔ (ط)

(ابھی) کے لفظ سے یہ مطلب پیدا ہوتا ہے کہ بے وطنی کی آفت اور دشتِ غربت کی مصیبت نئی نئی پڑی ہے۔ غرض یہ ہے میں نے تازہ تازہ وطن کو چھوڑا ہے اور منزل کی راہ نہیں جانتا، راہ بر کو نہیں پہچانتا، چاہتا ہوں کہ منزل تک جلد پہنچ جاؤں۔ اس سبب جس کو تیز رفتار دیکھا، اُسی کے ساتھ ہو لیا۔ پھر تھوڑی دور جا کر کسی کو دوسری طرف قدم بڑھائے ہوئے جاتے دیکھا۔ اُسی طرف میں بھی اُس کے ساتھ دوڑنے لگا۔ خوبی شعر کی یہ ہے کہ ایک مضطرب گم کردہ راہ کی تصویر کھینچ دی ہے۔ (۴)

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بے داد گر کو میں؟

معنی باریک اس شعر میں یہ ہیں کہ شاعر حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ کیا میں اُسے پوجتا ہوں؟ جیسے اُسے خبر نہیں کہ معشوق کے سامنے جا کر اظہارِ نیاز پرستش کی حد تک پہنچ جاتا ہے یا خواہش کی حد تک رہتا ہے۔ اور حیرت کے علاوہ دوسرا پہلو تشنیع کا بھی ہے۔

پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

یعنی آپے سے جو میں گیا ہوا ہوں تو کہیں اور تھوڑی گیا ہوا ہوں۔ کوئے یار ہی میں گیا ہوں گا۔ وہی جگہ ایسی دل کش ہے کہ کوئی وہاں جا کر نہیں پلٹتا۔ میں بھی وہیں ہوں۔ اسی سبب سے آپ میں نہیں آتا۔ اور آپ میں نہ ہونے کے سبب سے راہ بھی بھول گیا، نہیں تو ایک دن اپنی خبر کو وہاں جاتا۔

اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا
سمجھا ہوں دل پذیر متاعِ ہنر کو میں

یعنی میں جانتا ہوں جیسا میں ہنر دوست ہوں، ایسے ہی سب لوگ زمانے میں ہیں اور اسی غلطی سے میں ہنر کو متاعِ دل پذیر سمجھے ہوئے ہوں۔ شاعر نے اپنی اس غلط انگاری پر شماتت کرنے سے مطلب یہ ظاہر کیا ہے کہ ہنر اس زمانے میں متاعِ کاسد ہے۔ ''اپنے اوپر'' محاورہ ہے اور ''اپنے پر'' لکھنؤ میں تو نہیں بولتے۔ گو عموماً اہلِ قلم (تئیں اور اوپر) کا لفظ لکھنے میں احتیاط کرتے ہیں۔

غالب خدا کرے کہ سوارِ سمندِ ناز (۵)
دیکھوں علی بہادرِ (۶) عالی گہر کو میں

سمندِ ناز سے وہ سمند مراد ہے جو ناز سے چلے۔ اضافت کے لیے ادنیٰ تعلق کافی ہوتا ہے۔

(۱۰۱)

ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں
غیر کی بات بگڑ جائے تو کچھ دور نہیں

یعنی مجھ سے اُسے ایسی نفرت ہے کہ میری بدی کرنے کو بھی اگر کوئی میرا نام اُس کے سامنے لیتا ہے، تو اُسے گوارا نہیں ہوتا، اور غیر کو عادت ہے کہ میری بدی کیا کرتا ہے تو کچھ دور نہیں کہ اسی سبب سے رقیب سے اور اُس سے بگاڑ ہو جائے۔

وعدۂ سیرِ گلستاں ہے خوشا طالعِ شوق
مژدۂ(۱) قتل مقدر(۲) ہے جو مذکور نہیں

یعنی تماشائے لالہ و گل کا اُس نے وعدہ کیا ہے، اس سے میں سمجھ گیا کہ مجھے قتل کرے گا۔ یہ نصیب کہاں کہ سچ مچ میرے ساتھ سیرِ گلستاں کرے۔ کچھ عجب نہیں کہ مژدۂ قتل کی جگہ مژدۂ وصل کہا ہو۔

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

یعنی عالم کو ہستی کے ساتھ ایسا ہی تعلق ہے، جیسا کمر کو معشوق کے ساتھ کہ اس کا نام ہی نام سنتے ہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔ مصنف نے لفظ منظور کو یہاں مُبصَر و مَرئی کے معنی پر استعمال کیا ہے۔ محاورہ اس کے مساعد نہیں۔[1]

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تُنک ظرفیِ منصور نہیں

---

[1] ''پر ہمیں منظور نہیں'' کا مفہوم بہ ظاہر یہ ہے کہ ''لیکن ہمیں لوگوں کا یہ دعویٰ منظور نہیں''۔ ایسی صورت میں طباطبائی کا اعتراض ساقط ہو جاتا ہے۔ (ظ)

(قطرہ) مضاف ہے اور (اپنا) مضاف الیہ اور اضافت یہاں بیانیہ ہے۔ یعنی میں بھی وہ قطرہ ہوں جو دریا میں فنا ہو۔ یعنی مجھے بھی فنا فی الذات کا مرتبہ حاصل ہے مگر منصور کا ظرف چھوٹا تھا۔ چھلک گیا۔ (۳)

حسرت اے ذوقِ خرابی کہ وہ طاقت نہ رہی
عشقِ پُر عربدہ کی گوں (۴) تنِ رنجور نہیں

(وہ) اشارہ ہے اگلے زمانے کی کشتیوں کی طرف، جب ان میں ایسی طاقت تھی کہ عشق سے بچیت[1] پہلوان کے ساتھ بار بار لپٹ پڑتے تھے۔ لیکن آخر کو ہار گئے اور مقابلے کی طاقت نہ رہی۔ اور اسی بات پر حسرت کرتے ہیں کہ تنِ رنجور عشق کی زور آزمائی کی گوں (۵) نہ رہا۔

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں (۶)
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں

غزل کا ایک یہ بھی بڑا مضمون ہے کہ معشوق کی حاضر جوابی کا بیان ہو اور اکثر ایسا شعر بیت الغزل ہوا کرتا ہے۔

ظلم کر ظلم اگر لطف دریغ آتا ہو
تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں

یعنی تغافل تو نا آشنائی محض ہے۔ یہ مجھے کیونکر گوارا ہو۔ (۷)

صاف دُردی کشِ پیمانۂ جم ہیں ہم لوگ
وائے وہ بادہ کہ افشردۂ انگور نہیں

یعنی مے کشی بھی ہماری بڑے رتبے کی ہے۔ وہ شراب بے نصیب ہے جو انگوری نہ ہو کہ ہم اُسے نہیں منہ لگاتے۔ اس لیے کہ یہ تقلیدِ جم کے خلاف ہے۔ یہاں مرزا صاحب ضلع بول گئے ہیں یعنی دُرد کے واسطے صاف کا لفظ شعر میں لائے ہیں۔ حالانکہ ضلع سے کمال نفرت رکھتے تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

---

[1] کشتی گیر۔ تجربہ کار پہلوان (آصفیہ) (ظ)

ایک صاحب نے میرے سامنے یہ مطلع پڑھا.

اسدؔ اس جفا پر بتوں سے وفا کی   مرے شیر شاباش رحمت خدا کی

میں نے سن کر عرض کیا کہ صاحب جس بزرگ کا یہ مطلع ہے اُس پر بقول اُس کے رحمت خدا کی۔ اور اگر میر ہو تو مجھ پر لعنت۔ اسد اور شیر اور بت اور خدا اور جفا اور وفا میری طرزِ گفتار نہیں ہے۔[۱]

اور مرزا غالبؔ سے بہت پیشتر جو اساتذہ گذرے ہیں، ان کا بھی یہی حال تھا کہ ضلع و رعایت کو بہت ہی مبتذل سمجھتے تھے۔ مرزا رفیع سوداؔ (ف ۱۷۸۱ء) نے جو قصیدہ امام رضاؑ کی مدح میں کہا ہے، اُس کی تشبیب میں اپنے بعض معاصرین پر اسی ضلع بولنے پر تشنیع کی ہے۔ کہتے ہیں۔ شعر:

استاد کی اُن کے ہے انھوں کو یہ نصیحت   لفظی نہ تناسب ہو تو کچھ مت کرو تحریر
اتنا تو تلازم رکھو الفاظ کا ملحوظ   ہے پنجہ و ناخن نہ لکھو دودھ (۸) کو تم شیر (۹)
جب تک کہ نہ منظوم ہو پاسنگِ ترازو   باندھو نہ کبھی شعر میں تم نقطۂ کم (۱۰) سیر[۲]

ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالب
میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں

یعنی میرا مشہور نہ ہونا اس بات پر دلیل ہے کہ میں خفائی ہوں اور ظہور و خفا میں تقابل ہے تو میں ظہوریؔ (ف ۱۰۲۵ھ) کا مدِّ مقابل ہوا۔(۱۱)

(۱۰۲)

نالہ جز حسنِ طلب اے ستم ایجاد نہیں
ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں (۱)

یعنی یوں تو تمنائے جفا مقبول نہ ہوگی، ہاں نالہ کشی پر میرے خفا ہو کر جفا کرو تو کرو۔

---

[۱] غالب کے خطوط، ۲/۹۶–۱۳۹۵ (مکتوب بنام قاضی عبدالجلیل جنونؔ بریلوی) (ط)

[۲] قصائد سودا: ص ۲۱۵۔ (ط)

غرض کرنا کشش حسن طلب ہے نہ شکایت تعب۔

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو، کیا خوب!
ہم کو تسلیم نکو نامیِ فرہاد نہیں

ہم کو تسلیم نہیں یعنی ہمارے نزدیک مسلّم نہیں۔ یعنی مصدر کو بہ معنی مفعول استعمال کیا ہے۔ اور عربی کے مصدر اکثر اردو میں اس طرح لوگ استعمال کیا کرتے ہیں۔ جیسے کہتے ہیں ''مطلب حصول ہوا'' یعنی حاصل ہوا۔ ''راز افشا ہوا'' یعنی فاش ہوا۔ لیکن جو لوگ عربی داں ہیں وہ ایسی عبارت سے احتراز کرتے ہیں اور محاورہ بگاڑ دیتے ہیں۔

کم نہیں وہ (۲) بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں

یعنی گھر بھی مثل صحرا کے ویران ہے، مگر وسعت اتنی کہاں؟

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ استاد نہیں

موج سے طوفانِ حوادث کی موج مقصود ہے۔ مطلب یہ ہے کہ حوادث سے عبرت کا سبق لیتے ہیں۔

وائے محرومیِ تسلیم و بدا (۳) حالِ وفا
جانتا ہے کہ ہمیں طاقتِ فریاد نہیں

یعنی ہم رضا و وفا کے پاس سے جو صبر کرتے ہیں، تو تم جانتے ہو کہ ہمیں طاقت فریاد نہیں ہے۔

رنگِ تمکینِ گل و لالہ پریشان کیوں ہے؟
گر چراغانِ سرِ رہ گزرِ باد نہیں

یعنی جلوۂ لالہ و گل اگر چراغِ رہ گذارِ باد نہیں ہے تو اس قدر بے ثبات کیوں ہے؟

سَبَدِ (۴) گل کے تلے بند کرے ہے گل چیں
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں (۵)

شعرا کو عادت ہوگئی کہ گل و بلبل و شمع و پروانہ وغیرہ کا ذکر بھی مضمونِ شعر سمجھتے ہیں۔ انھیں کے تتبع میں مصنف نے یہ شعر کہا ہے۔ ورنہ جہاں تک غور کیجیے کچھ حاصل اس کا نہیں معلوم ہوتا۔

نفی (۶) سے کرتی ہے اثبات تراوش، گویا
دی ہے جاے دہن اس کو دمِ ایجاد نہیں

یعنی اس کے دہن کا وجود اگر ہے تو بالتزام ہے۔ محض تصور میں ہے۔ ورنہ خارج میں اسے بجاے دہن (نہیں) ملی (۷)۔ لفظ ''اثبات'' مصنف نے یہاں مؤنث باندھا، ورنہ افعال کے وزن پر جتنے الفاظ ہیں سب بہ تذکیر مستعمل ہیں۔ میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) کہتے ہیں شعر

تابوت مرا دیر اٹھا اس کی گلی سے   اثبات ہو جرم محبت کا اسی سے[ل]

مصنف نے خود بہ تذکیر کہا ہے:

ع   ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

یہاں تراوش کے قرب نے دھوکا دیا۔ جو لوگ ضلع پسند کرتے ہیں ان کو اس شعر میں گویا کا لفظ بہت لطف دیتا ہوگا، مگر یہ لفظ مبتذل ہوگیا ہے۔

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں (۸)

یعنی یہاں عشاق کا ہجوم بہت رہتا ہے۔

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالبؔ
تم کو بے مہریِ یارانِ وطن یاد نہیں

نحوِ اردو کے دقائق میں سے ایک یہ مسئلہ ہے کہ (تم کو) یہاں ترکیب میں کیا ہے، اور (یاد) کیا ہے؟ اگر یوں کہیں کہ (نہیں) فعل ناقص ہے اسم اس کا (بے مہریِ یارانِ وطن) ہے اور خبر اس کی (یاد) ہے تو اس صورت میں (تم کو) کو مفعول نہیں کہہ سکتے۔ اس لیے کہ فعل ناقص لازم ہوا کرتا ہے۔ اور اگر یوں کہیں کہ (نہیں) اس مقام میں تامہ ہے اور (بے مہریِ یارانِ وطن) فاعل اور (تم کو) مفعول ہے، تو اس صورت میں (یاد) ترکیب میں کیا ہے؟ اور (نہیں) تامہ ہوا،

[ل] کلیات میر : ۵۳۱/۱ (دیوانِ دوم) (ظ)

تو متعدی کیوں ہو گیا؟ یہ دونوں اشکال اس طرح دفع ہو سکتے ہیں کہ یوں کہیں کہ پہلی صورت میں (تم کو) کو ہم مفعول بہ نہیں کہتے، بلکہ متعلق فعل ہے اس لیے کہ (کو) مفعول بہ کے لیے خاص نہیں ہے۔ مفعول لہٗ کے لیے بھی ہوتا ہے۔ جیسے کہتے ہیں. (۹) ''حج کو گئے'' اور مفعول فیہ کے لیے بھی (کو) آتا ہے۔ جیسے کہتے ہیں: ''منگل کو روانہ ہوئے'' طرف کے معنی پر بھی ہوتا ہے۔ جیسے پوچھتے ہیں: ''قافلہ کدھر کو گیا'' اس کے علاوہ جس طرح (کو) مفعول بہ کے لیے خاص نہیں ہے، اسی طرح مفعول بہ بھی (کو) کے لیے خاص نہیں ہے، کہتے ہیں کہ ''خط پڑھا اور زید کو پڑھایا'' یعنی مفعول بہ اگر ذوی العقول میں سے ہو تو وہ (کو) کے ساتھ بولا جاتا ہے۔ اور افعال قلوب میں بھی یہی ضابطہ رہتا ہے۔ جیسے ''زید کو احمق سمجھا'' اسی طرح جن فعلوں کے دو مفعول ہوتے ہیں وہاں بھی فقط دونوں میں جو اشرف ہے، اسی کے ساتھ (کو) استعمال کرتے ہیں۔ جیسے ''گھوڑے کو دانہ دیا'' اور دوسری صورت میں یہ کہیں گے کہ (یاد) کو ہم متعلقات میں نہیں شمار کرتے، بلکہ جزو فعل ہے۔ یعنی یاد ہونا فعل متعدی ہے اور (ہم کو) مفعول بہ ہے۔ اور اس طرح کے فعل اردو میں بہت ہیں جن میں ایسی ترکیب واقع ہوئی مثلاً ''دعا قبول ہوئی'' اور ''کہنا قبول ہوا'' کہ اس مثال میں قبول ہونا ایک فعل مرکب ہے۔ اور قبول معمولِ فعل نہیں ہے، نہیں تو مقبول ہونا چاہیے تھا۔ یا ''راز افشا ہوا'' کہ اگر افشا کو معمولِ فعل لیں تو افشا بمعنی افشا شدہ ہونا چاہیے تھا۔ اس سے ظاہر ہے کہ افشا ہونا خود فعل ہے اور افشا جزو فعل ہے۔ یا جیسے ''مطلب حصول ہوا'' کہ اس میں حصول کو اگر جزو فعل نہ قرار دیں تو حصول کی جگہ حاصل کہنے کا موقع تھا۔ یا جیسے کہتے ہیں ''ہمیں یہ بات تسلیم نہیں'' یہاں تسلیم ہونا فعل مرکب ہے۔ تسلیم فعل سے خارج اور اس کے ساتھ متعلق ہو یہ بات نہیں۔ ورنہ مسلم کہنا چاہیے تھا۔

جب یوں کہتے ہیں کہ ''وہ خوش ہے'' تو اس میں (ہے) فعل ناقص ہوا کرتا ہے۔ اور اسم و خبر لفظ (وہ) اور لفظ (خوش) ہے۔ اور جب یوں کہتے ہیں کہ ''اس کو خوشی ہے'' تو اس مثال میں (ہے) تامہ ہے اور (خوشی) فاعل ہے اور (اس کو) مفعول بہ ہے۔ لیکن بہ نظر دقیق (اس کو) متعلق ہے اور (کو) اس میں صلہ ہے۔ علامت مفعول بہ نہیں ہے۔ اسی قیاس پر ان مثالوں کو بھی سمجھنا چاہیے۔ جیسے ''وہ رنجیدہ ہے'' اور اس کو رنج ہے'' ''وہ ملول ہے'' اور ''اس کو ملال ہے'' ''وہ

خبردار ہے'' اور ''اس کو خبر ہے'' لیکن ان مثالوں میں (اس کو) کس قسم کا تعلق فعل سے رکھتا ہے؟ یہ تعلق ویسا ہے جیسا محل کو حال کے ساتھ ہوتا ہے۔

(۱۰۳)

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یہاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

یعنی حیات دنیوی و نعیم اخروی عطا کر کے وہ سمجھا کہ ہم راضی ہو گئے۔ ہم نے بھی کہا کہ کیا تکرار کریں، نہیں تو ہمارا دعویٰ تو یہ تھا کہ ایک اُس سے مفارقت نہ ہوتی اور یہ کچھ نہ ملتا۔

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

مقام سے مقامات سلوک و معرفت مراد ہیں۔ اس شعر میں دوچار ناچار کے ضلع کا لفظ ہے۔

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم؟
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں

شمع کا ذکر محض تمثیل ہے۔ غرض اپنے حال سے ہے۔

(۱۰۴)

ہوگئی ہے غیر کی شیریں بیانی کارگر
عشق کا اس کو گماں ہم بے زبانوں پر نہیں

یعنی غیر کی شیریں بیانی اُس پر کام کر گئی اور غیر کو وہ اپنا عاشق سمجھنے لگا۔ اور ہم بے زبان ہیں۔ اسی سبب سے ہماری محبت کا اُسے یقین نہیں۔

(۱۰۵)

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشتِ قیس میں آنا
تعجب سے وہ بولا "یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں؟"

یعنی لیلیٰ کے اس فعل پر اُس نے تعجب کیا۔ اور تعجب کرنے کو یہ معنی لازم ہیں کہ شرم و حیا کے خلاف سمجھا۔ اور اس فعل کو شرم و حیا کے خلاف سمجھنے سے یہ معنی لازم آئے کہ لیلیٰ پر اُس نے تشنیع کی۔ اور تشنیع کرنے سے یہ بات لازم آئی کہ عاشق کی خبر لینے میں خود اُس کو شرم و حجاب مانع ہے۔ غرض کہ اس شعر میں بلاغت کی وجہ یہی سلسلۂ لزوم ہے۔ حاصل یہ ہوا قیامت ہے کہ عاشق کی خبر گیری میں بھی وہ حجاب کرتا ہے۔

دلِ نازک پہ اس کے رحم آتا ہے مجھے غالبؔ
نہ کر سرگرم اس کافر کو الفت آزمانے میں

یعنی کہیں ایسا نہ ہو کہ تیرے جان دے دینے کے بعد اُس کا دل کڑھے۔

(۱۰۶)

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بےکسی کی ہم نے پائی داد یہاں

یعنی ہماری بےکسی و تنہائی کا صبر پڑا۔ دنیا ہی میں ہم کو داد مل گئی۔

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
سہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گزارِ باد یہاں

(باد) استعارہ ہے زمانے کے تجدد و مرور سے۔ غیر محسوس کو محسوس سے تشبیہ دی ہے اور پھر وجہ شبہ حرکت ہے۔ اس سبب سے یہ استعارہ بہت ہی بدیع ہے۔

(۱۰۷)

یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں
کبھی صبا کو، کبھی نامہ بر کو دیکھتے ہیں

بادِ صبا ہر جگہ آتی جاتی ہے اور ہر کہیں بے روک ٹوک اُس کی رسائی ہے۔ اس سبب سے شعرا میں صبا کی پیام بری مشہور ہے کہ اُس سے بہتر قاصد نہیں۔ مطلب یہ کہ ہم منتظر رہتے ہیں کہ دیکھیے نامہ بر کب در سے نمودار ہوتا ہے اور صبا کب دیوار پھاند کر آتی ہے؟

وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں (۱)

اُن کو دیکھنے کی وجہ یہ ہے کہ ہر بار شبہ ہوتا ہے کہ وہ نہ آئے ہوں گے۔ اور گھر کو دیکھنے کی وجہ یہ ہے کہ جب اُن کے آنے کا یقین ہوتا ہے تو شبہ پیدا ہوتا ہے کہ میرا گھر نہ ہوگا۔ (۲)

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں (۳)

یعنی اُس کی ناوک افگنی و قدر اندازی کو نظر نہ لگے۔ اور اس شعر کی خوبی بیان سے باہر ہے۔ بڑے بڑے مشاہیر شعرا کے دیوانوں میں اس کا جواب نہیں نکل سکتا۔

ترے جواہرِ طرفِ کُلہ کو کیا دیکھیں
ہم اوجِ طالعِ لعل و گہر کو دیکھتے ہیں (۴)

معنی صاف ہیں اور بندش میں تازگی ہے۔ (۵)

(۱۰۸)

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

یعنی قیامت کے آنے کا تو میں قائل ہوں، لیکن اس کا قائل نہیں کہ اُس دن کا ہول و ہراس (۱) اس رات کے شدائد سے بڑھا ہوا ہوگا۔

کوئی کہے کہ شب مہ میں کیا برائی ہے
بلا سے آج اگر دن کو ابر و باد (۲) نہیں

یعنی اگر دن کو ابر و ہوا نہ ہونے کے سبب سے صحبتِ شراب موقوف رہی، تو شب کو چاندنی میں یہ جلسہ کیوں نہ ہو؟ یعنی ابر کے نہ آنے سے جیسی دن کو بے لطفی رہی، ویسی ہی رات کو آسمان کے صاف ہونے سے چاندنی بھی خوب ہی چھٹکے گی[ل] (۳)

جو آؤں سامنے ان کے تو "مرحبا" نہ کہیں
جو جاؤں وھاں سے کہیں کو تو "خیر باد" نہیں

بے التفاقی کی شکایت ہے اور (کو) طرف کے معنی پر ہے۔ زائد اسے نہ سمجھنا چاہیے۔ اس زمانے کے شعرا اکثر اس مغالطے میں ہیں کہ (ادھر کو) اور (کدھر کو) اور (کہیں کو) میں (کو) زائد سمجھتے ہیں اور اُس کے استعمال سے احتراز کرتے ہیں۔ اسی طرح سے (اس طرح سے) کہنے میں (سے)(۴) کو زائد کہتے ہیں۔ اور اُس کو ترک کیا ہے۔ اور یہ خیال بھی غلط ہے۔

کبھی جو یاد بھی آتا ہوں میں تو کہتے ہیں
کہ "آج بزم (۵) میں کچھ فتنہ و فساد نہیں"(۶)

بزم کا لفظ اس شعر میں مقتضائے مقام سے گرا ہوا ہے۔ اس سبب سے کہ مصرع معشوق کی زبانی ہے اور اُس کے محاورے کی نقل ہے۔ اور لفظ بزم اُس کے محاورے کا لفظ نہیں ہے۔ لیکن اصل یہ ہے کہ محاورے میں اس قدر احتیاط کوئی نہیں کرتا۔

علاوہ عید کے، ملتی ہے اور دن بھی شراب
گدائے کوچۂ مے خانہ نامراد نہیں

یعنی دنیا میں تمام مراد و مقصود بس شراب ہی ہے۔ نامراد وہی ہے جسے شراب نہ ملے۔ پہلا مصرع فقیروں کا لہجہ ہے کہ بھئی وہاں جمعرات کے سوا اور دن بھی کچھ نہ کچھ مل جاتا ہے۔

جہاں میں ہو غم و شادی بہم، ہمیں کیا کام؟
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

[ل] اس شعر کے مضمون کی وضاحت کے لیے غالبؔ کا درج ذیل شعر بھی پیش نظر رہنا چاہیے:
غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں (ظ)

دنیا میں غم و شادی کا بہم ہونا اُس مقام پر ذکر کرتے ہیں جہاں دنیا کے سرور و خوشی سے نفرت ظاہر کرنا منظور ہو۔ اس شعر میں مصنف نے تازگی یہ پیدا کی ہے کہ غم و شادی کے بہم ہونے پر حسرت ظاہر کی ہے۔ کہتے ہیں (ہمیں کیا کام) یعنی ہم تو محروم ہیں۔ ہم کو تو کبھی ایسی خوشی بھی حاصل نہیں ہوئی جو غم سے متصل ہو۔ اور شادی مخلوط بہ غم کی حسرت کرنے سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ شاعر کو انتہا کی غم زدگی ہے کہ ایسی ہیچ و ناکارہ خوشی کی تمنا رکھتا ہے۔ اور یہی وجہ بلاغت ہے، اس شعر میں۔

تم ان کے وعدے کا ذکر ان سے کیوں کرو غالب
یہ کیا کہ تم کہو اور وہ کہیں کہ "یاد نہیں"

معشوق کی بدعہدی و وعدہ خلافی کو جو لوگ الٹ پلٹ کر کہا کرتے ہیں، وہ اس شعر میں تامل کریں کہ اس مضمونِ کہنہ کو کیا آب و رنگ دیا ہے؟ مطلب تو یہ ہے کہ میں جب انھیں وعدہ یاد دلاتا ہوں، وہ کہتے ہیں "یاد نہیں"۔ مگر اس مطلب کو ملامت گر کی زبانی ادا کیا ہے۔ یعنی خبر کے پہلو کو ترک کر کے اس مضمون کو انشا کے سانچے میں ڈھالا ہے۔

(۱۰۹)

تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں
ہم بھی مضمون کی ہوا باندھتے ہیں

یعنی توسن کو صبا سے تشبیہ دے کر خوش بیانی کی ہوا باندھتے ہیں۔

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے؟
ہم بھی ایک اپنی ہوا باندھتے ہیں

ہوا باندھنا رعب بٹھانے کے معنی پر ہے۔

تیری فرصت کے مقابل اے عمر
برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں

یعنی فرصتِ عمر کے ساتھ اگر مقابلہ کرو تو گویا برق کے پاؤں میں مہندی لگی ہوئی ہے۔ یعنی آنی و فانی ہونے میں برق سے عمر کہیں بڑھی ہوئی ہے۔

قیدِ ہستی سے رہائی معلوم (۱)
اشک کو بے سر و پا باندھتے ہیں

لطف یہ ہے کہ ممکن پر عدمِ سابق بھی ہے اور عدمِ لاحق بھی ہے۔ تو اشک کی طرح انسان بھی بے سر و پا ہے۔ اور اشک کو باوجود بے سر و پا ہونے کے باندھتے ہیں۔ اور کسی کے باندھنے سے بندھ جانا فرع ہے ہستی کی۔ غرض یہ کہ ہم ہستی کی قید میں ضرور رہیں گے۔ اور مرتبۂ فنا جو عین آزادی ہے، حاصل نہیں ہوگا۔

نشۂ رنگ (۲) سے ہے واشُد (۳) گل
مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں

یعنی نشۂ رنگ سے مست ہے۔ اس سبب سے گل کے بندِ قبا کھلے ہوئے ہیں۔

غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

یعنی ہم کو تجربہ حاصل ہے کہ نالے کو کبھی رسائی نہیں ہوتی۔ یہ تو ظاہر معنی ہیں اور ایہام ایک معنی کی طرف ہے کہ اگر رسا ہوتا تو باندھتے کیے۔ اس کا بندھ جانا ہی دلیل واماندگی و نارسائی ہے۔ لفظ غلط میں یائے مصدری لگانا، غلط در غلط ہے۔ فارسی میں کسی نے ایسا تصرف نہیں کیا۔ بلکہ قدیم اردو میں بھی (ی) نہیں بڑھائی گئی تھی[1] میرؔ (ف ۱۸۱۰ء)۔

---

[1] طباطبائی کا یہ دعویٰ صحیح نہیں۔ غالبؔ سے پہلے بھی لفظ "غلطی" سوداؔ (ف ۱۷۸۱ء)، انشاؔ (ف ۱۸۱۷ء) اور مصحفیؔ (ف ۲۵-۱۸۲۴ء) کے ہاں استعمال ہوا ہے۔ شواہد ذیل میں بالترتیب پیش کیے جاتے ہیں۔

منشی نہ فلک مری تحریر دیکھ کر — سمجھے بغیر گر غلطی کا کرے گماں
پاوے مرے قلم سے وہ فی الفور یہ جواب — چپ رہ کہ دوں تجھے غلطی سے تری نشاں
(قصائد سودا ، ص ۲۳۶ ـ قصیدہ در منقبت امام مہدی)

بہ کمالِ فضل و دانش یہ بعید ہے کہ انشاؔ! — غلطی پہ تو مُصر ہو بہ مثالِ خود پسنداں
(کلامِ انشا : ص ۱۵۸)

=

غلط اپنا کہ اُس جفا جو کو　　سادگی سے ہم آشنا سمجھے[۱]

ہاں اب محاورہ ہندیوں کا یہی ہے کہ غلط کو غلطی کہتے ہیں اور (ی) کا بڑھا دینا تصرف ہندیوں کا ہے۔ اس سبب سے غلطی کا لفظ ہندی ہے۔ فارسی ترکیب میں اُس کو لانا، اور (ی) کی جمع بنانا، اور فارسی اضافت اُس کو دینا صحیح نہیں۔ خود مصنف نے لفظ (انتظاری) کے باندھنے کو ایک خط میں منع کیا ہے۔[۲]

اہلِ تدبیر کی واماندگیاں!
آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں

اہل عقل پر شماتت ہے کہ اُن کے پاؤں میں آبلہ ہو تو اُس پر حنا باندھتے ہیں۔ یعنی ایک تو آبلہ ہی باعثِ واماندگی تھا اور، اُس پر پاؤں میں مہندی بھی لگا لیتے ہیں اور عاجز و درماندہ بن جاتے ہیں۔ اس کے مقابلہ میں اہلِ جنوں کی ستائش مقصود ہے کہ وہ پائے پُر آبلہ سے دشتِ پُر خار پر دوڑتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں سے خبر محذوف ہے۔ اور مقامِ شماتت میں خبر کا حذف محاورے میں ہے۔ جیسے کہتے ہیں (تقدیر) یعنی تقدیر کی برائی دیکھو (نافہمی) یعنی نافہمی کا نتیجہ دیکھو۔

=

اس سے بھی میں گذرا، غلطی اور یہ سینے　　باندھے ہے کوئی خوشہ انگور کی گردن
(کلیات مصحفی ۰ ۱۷۶/۳-قطعہ در جواب اعتراضات انشا)

اور غالب کے معاصرین میں ناظم (ف ۱۸۶۵ء) و داغ (ف ۱۹۰۵ء) نے بھی "غلطی" باندھا ہے۔

غلطی غیر کی گفتار کی دیکھی ناظم!　　وہاں میں جاتا ہوں تو کہتا ہے نواب آتے ہیں
(کلیات نواب یوسف علی خاں ناظم : ص ۳۱۹)

میری قسمت سے پڑی کچھ غلطی روزِ حساب　　سب کہیں کاتبِ اعمال رقم بھول گئے
(کلیات داغ : ص ۲۷۶-گلزارِ داغ)

حاصل یہ ہے کہ لفظ "غلط" میں یائے مصدری کا لگانا غلط در غلط نہیں۔ اردو میں اس کا استعمال میر و سودا کے عہد سے برابر چلا آتا ہے۔ (ظ)

[۱] کلیات میر : ۵۵۳/۱ (دیوانِ دوم) (ظ)

[۲] غالب کے خطوط : ۵۸۹/۲ (مکتوب بہ نام چودھری عبدالغفور سرور) اصل عبارت حسب ذیل ہے
"میں نے آج تک اردو میں "انتظاری" بہ معنی "انتظار" نہ آپ لکھا، نہ اپنے شاگردوں کو لکھنے دیا۔ اساتذہ مسلم الثبوت کے ہاں فارسی میں موجود ہے۔ حاشا ایسا نہیں کہ اس میں فارسی دانوں کو تامل ہو" (ظ)

سادہ پُر کار ہیں خوباں غالبؔ!
ہم سے پیمانِ وفا باندھتے ہیں

(ہم) کو خاص لہجے میں پڑھنا چاہیے، جس سے یہ معنی نکلیں گے کہ کوئی اور بھی نہیں ہم۔ اور یہی وجہ ہے سادہ کہنے کی کہ وہ جانتے ہیں ہم ان کے فریب میں آجائیں گے۔ اور پُر کار اس وجہ سے کہا ہے کہ فریب دینے کا قصد رکھتے ہیں۔ خوباں خوب کی جمع ہے۔ اور آج کل کی اردو میں الف نون کے ساتھ ہر ایک لفظ کو جمع بنا لینا نہیں درست ہے۔ اس باب میں دکن کے محاورے میں بہت توسعہ ہے۔ اور یہ لوگ کلیۃً ہر لفظ کو اس طرح جمع بناتے ہیں۔ لیکن اردوے معتبر جو سمجھی جاتی ہے اس میں جمع بنانے کا یہ ضابطہ ہے کہ اگر لفظ حروف معنویہ میں سے کسی حرف کے ساتھ متصل ہے تو واو نون کے ساتھ جمع کریں گے۔ اور حروف معنویہ سات ہیں۔ نے۔ کو۔ میں۔ پر۔ تک۔ سے۔ کا۔ جیسے مردوں نے عورتوں کو الخ۔ اور اگر منادیٰ ہے تو فقط واو سے جمع بنائیں گے۔ جیسے یارو۔ لوگو۔ لیکن بولنے میں حالتِ ندا میں بھی نون ہے۔ کچھ رسم ایسا ہو گیا ہے کہ (یارو) اور (دیکھو) قافیہ کرتے ہیں اور بغیر نون کے لکھتے ہیں۔

اور اگر لفظ ندا سے اور حروف معنویہ سے مجرد ہے تو یا تو مذکر ہے یا مؤنث۔ اگر مذکر ہے اور اس کے آخر میں ہائے مختفی یا الف تذکیر ہے تو فقط امالہ کر کے جمع بناتے ہیں۔ جیسے حوصلہ اور حوصلے، لڑکا اور لڑکے۔ اور اگر یہ دونوں حرف آخر میں نہیں ہیں تو مفرد و جمع میں مذکر کے کچھ امتیاز نہیں کرتے۔ جیسے ایک مرد آیا۔ کئی مرد آئے۔ اور اگر لفظ مؤنث ہے اور آخر میں اس کے کوئی حرف علت یا ہائے مختفی نہیں ہے تو ی۔ نون سے جمع بناتے ہیں جیسے راہیں۔ آنکھیں۔ اور اگر آخر میں الفِ تصغیر ہے تو فقط نون سے جمع بنتی ہے۔ جیسے لٹیاں۔ بڑھیاں۔ اور اگر آخر میں ہائے مختفی یا الف اصلی یا واو ہے تو ہمزہ۔ ی۔ نون بڑھا کر جمع بنائیں گے۔ جیسے خلائیں۔ ہوائیں۔ گھٹائیں۔ آرزوئیں۔ آبروئیں۔ اور اگر آخر میں ی ہے تو اس صورت میں البتہ الف نون کے ساتھ جمع کرتے ہیں جیسے لڑکیاں۔ بجلیاں۔

(۱۱۰)

زمانہ سخت کم آزار ہے بہ جانِ اسدؔ
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

قسم کھا کے کہتے ہیں کہ زمانے کے ہاتھ سے جس قدر آزار پہنچتا ہے، یہ بہت ہی کم ہے۔ وگرنہ ہم اس سے زیادہ ستم سہنے کی آرزو رکھتے ہیں۔ سخت کا استعمال بہت کے معنی پر فارسی کا محاورہ ہے۔ اردو میں بہت کم مستعمل ہے۔

(۱۱۱)

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

یعنی اس زندگی سے تو پتھر ہونا بہتر تھا کہ شاید تیرا سنگِ در ہوتا۔ اور اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ ہمیشہ پتھر کی طرح پڑا تو رہتا ہوں لیکن درِ یار سے دور ہوں۔ میں پتھر نہیں ہوں کہ اس طرح پڑا رہنا گوارا کروں۔

کیوں گردشِ مُدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

یعنی جو لوگ شُربِ مُدام رکھتے ہیں، اُن کا ساغر ہمیشہ دور میں رہتا ہے تو وہ بنا ہی ہے اسی واسطے۔ میں انسان ہوں میرے لیے یہ گردشِ مُدام کیسی ہے؟[1]

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے؟
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

مضمون تو یہ ہے کہ اپنے مٹنے کو حرفِ غلط کے مٹنے سے تشبیہ دی ہے۔ لیکن اگر یوں کہتے کہ زمانہ مجھے حرفِ غلط کی طرح مٹائے دیتا ہے تو اس قدر بلیغ نہ ہوتا، جس قدر کہ اب بیغ ہے۔ اور بلاغت کی وجہ زیادتیِ معنی ہے۔ یعنی اب اتنے معنی اور بڑھے ہوئے ہیں کہ باوجودیکہ میں

---

[1] یہاں مُدام اور پیالہ و ساغر کے درمیان رعایت بھی ملحوظ ہے۔ بہ ظاہر طباطبائی کا ذہن اس طرف منتقل نہیں ہوا (ظ)

حرفِ مکرر نہیں ہوں اور کوئی وجہ میرے مٹانے کی نہیں ہے، زمانہ مجھے مٹا رہا ہے۔ اس شعر سے یہ نکتہ سمجھنا چاہیے کہ ایک تشبیہ مبتذل میں زیادتی معنی پیدا کرنے کا کیا طریقہ ہے؟ اور پھر زیادتی معنی سے کس قدر بلاغت بڑھ جاتی ہے۔

حد(۱) چاہیے سزا(۲) میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں، کافر نہیں ہوں میں (۳)

لفظ کافر میں اہلِ زبان ف کو زیر پڑھتے ہیں۔ لیکن عجم کا محاورہ زبر ہے۔ اسی سبب سے اس کو ساغر کے ساتھ قافیہ کرتے ہیں۔ ایک یہ لفظ اور ایک لفظ ظاہر کو قاآنی نے ساغر کے ساتھ قافیہ کیا ہے اور روی یعنی (رے) متحرک ہے۔ اور اسی طرح ایک شعر یہ مشہور ہے۔ شعر:

آدمی را آدمیت لازم است عود را گر بو نہ باشد ہیزم است[۱]

اس شعر میں بھی میم جو کہ حرف روی ہے متحرک ہے۔ اس سے یہ استنباط نہ کرنا چاہیے کہ جہاں روی متحرک ہو جائے وہاں اختلافِ توجیہ یعنی حرکتِ ماقبلِ روی کا اختلاف درست ہے۔ اور یہ بھی خیال نہ کرنا چاہیے کہ ضرورتِ قافیہ کے لیے مکسور کو مفتوح کر لینا درست ہوگا۔ بلکہ یہی الفاظ مخصوص سمجھنا چاہیے اس حکم کے لیے۔ (۴) سزا و عقوبت کے معنی ایک ہی ہیں اس تکرار کے سبب سے پہلا مصرع سست ہو گیا ہے۔ (۵)

کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے؟
لعل و زمرّد و زر و گوہر نہیں ہوں میں

حضرت کی طرف خطاب ہے اور معنی یہ ہیں کہ زر و گوہر و مالِ دنیا کو آپ عزیز نہیں جانتے تھے۔ کیا اسی طرح مجھ کو بھی سمجھتے ہیں؟ تو میں زر و گوہر نہیں ہوں۔ (۶)

---

[۱] فارسی ادبیات میں یہ شعر ضرب المثل کی حیثیت سے مشہور ہے۔ چنانچہ "امثال و حکم" از علی اکبر دہخدا اور "دہ ہزار مثل فارسی" از دکتر ابراہیم شکورزادہ میں اس کا اندراج ملتا ہے، لیکن دونوں کتابوں میں کسی شاعر کی طرف اس کا انتساب نہیں کیا گیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا قائل نامعلوم ہے۔ مصرع ثانی کی روایت ان دونوں کتابوں میں اس طرح ہے: "چوبِ صندل بو ندارد ہیزم است"
لیکن بہارِ عجم ۵۰۱/۲ (مادہ ہیزم) میں اس کا انتساب رودکی کی طرف کیا گیا ہے۔ طباطبائی کا ماخذ غالباً بہارِ عجم ہی ہے۔ کیونکہ اختلافِ توجیہ کی بحث یہاں بھی مذکور ہے۔ (ظ)

رکھتے ہو تم قدم مری آنکھوں سے کیوں دریغ؟
رتبے میں مہر و ماہ سے کمتر نہیں ہوں میں
کرتے ہو مجھ کو منعِ قدم بوس کس لیے
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں؟

ان دونوں شعروں میں بھی صاحب معراج کی طرف خطاب کیا ہے۔[1]

غالب وظیفہ خوار ہو، دو شاہ کو دُعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

دیکھو ادائے شکر کا ایک پہلو یہ بھی ہے۔

(۱۱۲)

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں (۱)

دوسرا مصرع اصل میں یوں ہے کہ کیا صورتیں ہوں گی کہ خاک میں پنہاں ہوگئیں۔

---

[1] طباطبائی کا مجوزہ بالا تینوں اشعار کو نعتیہ قرار دینا درست نہیں۔ حقیقتِ حال یہ ہے کہ اس غزل کے آخری چار شعر قطعہ بند ہیں اور ان میں خطاب بہادر شاہ ظفر سے ہے۔ غالب نے جولائی ۱۸۵۰ء میں خطاب پانے اور تاریخ نگاری کی خدمت پر مامور ہونے کے بعد یہ قطعہ بند غزل بادشاہِ دہلی کی خدمت میں پیش کی تھی۔ پھر جون ۱۸۶۶ء میں مقطعے میں ترمیم اور ایک شعر میں اضافے کے بعد دوبارہ یہی غزل نواب کلب علی خاں والیِ رام پور کی نذر گذاری۔ ان امور کی صراحت خود غالب نے اپنے ایک مکتوب موسومہ نواب کلب علی خاں میں کی ہے، جس کا متن حسب ذیل ہے

"۔جب بادشاہِ دہلی نے مجھ کو نوکر رکھا اور خطاب دیا اور خدمتِ تاریخ نگاری سلاطینِ تیموریہ مجھ کو تفویض کی، تو میں نے ایک غزل طرزِ تازہ پر لکھی۔ مقطع اس کا یہ ہے 'غالب وظیفہ خوار ہو الخ'' اب مقطع کی صورت بدل کر حضور کی نذر کرتا ہوں۔ خدا کرے کہ حضرت کے پسند آئے۔"

(مکاتیب غالب، طبع پنجم ص ۵۳-۵۴)

مولانا عرشی کی صراحت کے مطابق غالب کو خطاب ملنے کی تاریخ ۴ جولائی ۱۸۵۰ء ہے اور مجوزہ بالا خط ۹ جون ۱۸۶۶ء کو لکھا گیا۔ (دیوانِ غالب، نسخۂ عرشی، طبع دوم - ۲۳۷ و ۳۱۷) (ظ)

ضرورتِ شعر کے لیے متعلق اور اس کے فعل میں اجنبی کو فاصل لائے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ لالہ و گل اُنھیں حسینوں کی خاک ہے جو خاک میں مل گئے۔

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں

اس شعر میں (بھی) کا لفظ دیکھنے کا ہے۔ یہ دو حرف کا لفظ اگر اس شعر سے نکال ڈالا جائے تو کس قدر معنیِ شعر میں کمی ہو جاتی ہے۔ اور اس ایک لفظ سے کتنے معنیِ زائد کی طرف اشارہ نکلتا ہے۔ وہ معنیِ زائد یہ ہیں کہ جس طرح تم لوگ رنگا رنگ جلسے کیا کرتے ہو، کبھی ہم کو بھی ان صحبتوں کا شوق تھا۔ لیکن اب ہمارا حال دیکھ کر تم کو عبرت کرنا چاہیے کہ شباب کو قیام نہیں ہے۔

تھیں بنات النعشِ گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی جو عریاں ہو گئیں

تاروں کے کھلنے کی کیفیت بیان کرتے ہیں۔ اور اُس کو عریاں ہو جانے سے تعبیر کیا ہے۔ بنات النعش اُتر کی طرف سات ستارے ہیں۔ چار ستارے ان میں سے جنازہ ہیں اور تین جنازے کے اٹھانے والے ہیں۔ بنات کی لفظ سے یہ دھوکہ نہ کھانا چاہیے کہ عرب اُن کو لڑکیاں سمجھتے ہیں۔ بلکہ بات یہ ہے کہ جنازہ اٹھانے والے کو عرب ابن النعش کہتے ہیں۔ اور ابن النعش کی جمع بنات النعش اُن کے محاورے میں ہے۔ جس طرح ابن آوی اور ابن العرس جب جمع کریں گے، بنات آوی اور بنات العرس کہیں گے۔ اسی طرح بیر بہٹی کو مثلاً ابن المطر کہیں گے اور اس کی جمع بنات المطر بنائیں گے۔ اور عربی میں یہ ضابطۂ کلیہ ہے۔ ایسی بہت سی لفظیں ہیں اور اُن کے جمع کا بھی یہی خاص طریقہ ہے۔[1] لیکن بدر چاچ (ف ۸۱۵ھ) نے بھی اس لفظ میں تسامح کیا ہے۔ کہتے ہیں۔ شعر:

---

[1] عربی لغت سے طباطبائی کے اس بیان کی تائید ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہو لسان العرب ۳۵۵/۶ (مادّہ نعش) (ظ)

درسیاست گاہِ قہرش بر فضاے کائنات　　قطب را دایم جنازہ بر سرِ سہ دختر است[۱]

قید میں یعقوبؑ نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

یعنی روزن کی طرح بے نور ہو گئیں۔ (۲)

سب رقیبوں سے ہوں (۳) ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا (۴) خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

(سب) سے سب رقیب نہیں مراد ہیں بلکہ سب عشاق مراد ہیں۔ یعنی سب عشاق رقیبوں سے ناخوش ہوں (۵)، لیکن زلیخا زنانِ مصر کی محویت سے خوش ہے کہ مجھ پر تو شماتت کرتی تھیں، خود کیسا حسنِ کنعانی پر محو ہو کر ہاتھ کاٹ کر بیٹھ رہیں؟ (۶)

جوے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

یعنی شبِ تارِ فراق میں جو آنکھوں میں خون اترے گا (۷)، تو میں سمجھوں گا دو چراغ اندھیرے میں روشن ہو گئے۔ اور یہ باعثِ تسکین ہوگا میرے لیے۔

ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر وھاں ہو گئیں

اس شعر میں (ہو گئیں) کا لفظ جو ہے، اس کی ضمیر پری زادوں کی طرف پھرتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ پری زادوں سے عورتیں مراد ہیں[۲]۔ جیسا کہ خواجہ حافظ (ق ۷۹۱ھ) فرماتے ہیں شعر:

فغان زین لولیانِ شوخ و شیریں کار و شہر آشوب　　چناں بردند صبر از دل کہ ترکاں خوانِ یغما را[۳]

---

[۱] قصائد بدر چاچ : ص ۲ (ظ)

[۲] طباطبائی مرحوم کا یہ خیال درست معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ غالب نے مصرعِ ذیل میں بھی "پری زاد" سے مؤنث مراد لیا ہے:

ع　سرِ پستانِ پری زاد سے مانا کیجے　(ظ)

[۳] دیوانِ حافظ : ص ۲ (ظ)

حالانکہ فارسی[1] و اردو میں غزل کے اصول جو قائم ہوئے ہیں بہ موجب اُن کے مرد ہی عاشق اور مرد ہی معشوق ہونا چاہیے۔ اور معشوق کی نسبت مؤنث کے صیغوں کا استعمال کرنا بھی نہیں درست۔ بلکہ ''وہ پری آیا'' اور ''وہ حور آیا'' بے تکلف سب نظم کرتے ہیں۔ میرؔ نے تو اس باب میں ایسی افراط کی ہے کہ جا بجا اُن کے دیوان میں دلی کے لونڈے بھرے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ کے شعرا جو کہ انھیں کے فیض یاب تھے انھوں نے بھی اس قاعدے کو مسلم سمجھا۔ لیکن کسی قدر اصلاح کی یعنی چوٹی اور افشاں اور مسّی اور کاجل اور محرم اور کرتی اور دوپٹہ اور آنچل وغیرہ کے مضمون کہنا شروع کیے۔ لیکن صیغے مذکر ہی کے استعمال کیے۔ مگر جن لوگوں میں فارسی یا اردو کے شعرائے قدما کا مذاق پیدا ہو گیا ہے، وہ چوٹی اور آنچل وغیرہ جو جو لفظ کہ عورتوں کے ساتھ مخصوص ہیں، اُن کے استعمال کو اب بھی مکروہ سمجھتے ہیں۔ اور پھر میرؔ صاحب (ف ۱۸۱۰ء) نے جیسی افراط کی ہے، اُس کو بھی پسند نہیں کرتے اور چاہتے ہیں معشوق مبہم رہے۔ اور بے شک یہ اچھا طریقہ ہے، مگر یہ خیال رکھنا چاہیے کہ حضرتؐ کے سامنے کعبؓ بن زہیر (ف ۲۶ھ) نے جو قصیدہ پڑھا ہے، اس میں وہ کہتے ہیں:

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً   لَايُشْتَكَى مِنْهَا قِصَرٌ وَّلَاطُوْلُ[2]

یعنی سامنے سے اسے دیکھو تو چھریری اور نازنین ہے اور پچھاڑے کو اس کے دیکھو تو بزرگ سُرین ہے۔ اور اس کا قد نہ پست ہے نہ بہت دراز ہے۔ اور سید رضی (ف ۴۰۶ھ) کہتے ہیں:

هَيْفَاءُ إِنْ قَالَ الشَّبَابُ لَهَا انْهَضِى   قَالَتْ رَوَادِفُهَا اقْعُدِى وَتَمَهَّلِى

وہ ایسی نازنین ہے کہ گر جوشِ شباب کہے کہ ذرا اٹھ، تو کمر کولے کہیں بیٹھ بھی کہاں جائے گی؟

وَاِذَاسَاَلْتُ الْوَصْلَ قَالَ جَمَالُهَا   جُوْدِى وَقَالَ دَلَالُهَا لَاتَفْعَلِى[3]

---

[1] اس بحث میں فارسی غزل کا ذکر کر دینا تسامح ہے۔ اس لیے کہ فارسی میں تذکیر و تانیث کے صیغے الگ الگ نہیں ہوتے۔ (ظ)

[2] جمهرة اشعار العرب ص ۲۸۲، شرح قصيدة بانت سعاد، قاضی شہاب الدین دولت آبادی، ص ۲۵ (ظ)

[3] المستطرف في كل فن مستظرف ۲/۲۱۹ (الباب الثاني والسبعون في ذكر رقائق الشعر) میں ان اشعار کا انتساب شریف رضی کی طرف کیا گیا ہے اور غالباً یہی کتاب طباطبائی کا ماخذ ہے، لیکن دیوان شریف رضی میں یہ اشعار موجود نہیں ہیں۔ (ظ)

اور جب سوالِ وصل کروں تو جمال کہے کہ ہاں بھی جا اور غمزہ سکھائے ہرگز نہ ماننا۔

اسی قسم کا ایک شعر یہ ہے:

اَبَتِ الرَّوادِفُ وَالنُّهودُ لِقُمْصِها   مِنْ اَنْ تَمَسَّ ظُهوْرَ ها وَبُطُوْنَها[1]

اُس کے کولوں کے اور سینے کے ابھار نے قمیص کو شکم و پشت سے لپٹنے نہ دیا۔ اور نابغہ (ف ۱۸ قبل ہجرت) کہتا ہے:

وَاِذَا لَمَسْتَ لَمَسْتَ اَجْثَمَ جاثِماً   مُتَحَيِّزاً بِمَكانِهِ مِلْءَ الْيَدِ
وَاِذَا طَعَنْتَ طَعَنْتَ فِي مُسْتَهْدِفٍ   رَابِي الْمَجَسَّةِ بِالْعَبِيرِ مُقَرْمَدِ
وَاِذَا نَزَعْتَ نَزَعْتَ عَنْ مُسْتَحْصِفٍ   نَزْعَ الحَزَوَّرِ بِالرِّشَاءِ الْمُحْصَدِ[2]

اور عرب کے کلام میں ایسے بہت شعر ہیں۔ اور یہی شعر بیاضِ انتخاب میں گلِ سر سبد ہیں، لیکن فارسی میں یہ بات نہیں۔ اور اردو پر فارسی ہی کا بہت اثر پڑا ہے۔ محض اس وجہ سے مصنف کے اس شعر میں اعتراض کی بے شک گنجائش ہے۔

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں (۸)

زلفوں کے پریشان ہونے سے کنایہ کیا ہے جوشِ اختلاط و کثرت بوس و کنار کی طرف

اس میں شک نہیں کہ یہ شعر بیت الغزل ہے اور کارنامہ۔

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

---

[1] دیوان عمر بن ابی ربیعة ، ص ۲۲۳۔ دیوان میں یہ شعر اس طرح ہے .

أبت الروادف والثدی لقمصها   مس البطون وأن تمس ظهورا   (ظ)

[2] دیوان النابغة الذبیانی   ص ۵۵۔ ان اشعار کا ترجمہ حسب ذیل ہے

۱- جب تم اسے مس کرو تو محسوس ہو کہ اپنی جگہ پر ٹھہری ہوئی کسی ذی دار ابھری ہوئی شے کو ہاتھ لگا ہے۔
۲- جب داخل کرو تو ایسے سیدھے نشانے میں داخل کرو، جو بلند موقع، زعفرانی لیپ سے معطر ہو۔
۳- کھینچ کر نکالو تو محسوس ہو کہ کسی تنگ شے سے اس طرح باہر نکال رہے ہو، جس طرح کوئی طاقت ور جوان مضبوط بٹی ہوئی رسی کے ذریعے نکالتا ہے۔ (بہ شکریہ پروفیسر صلاح الدین عمری۔ شعبہ عربی) (ظ)

یعنی بلبلیں غزلیں پڑھنے لگیں۔ جس طرح مکتب میں سبق پڑھتے ہیں۔ بلبل کا قاعدہ ہے کہ خوش آواز کو سن کر زمزمہ کرتی ہے۔ (۹)

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار؟
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

مژگاں ہو جانے سے مراد یہ ہے کہ اس قدر میری طرف سے اُس کی نگاہیں کوتاہ ہیں گویا مژگاں ہو گئیں، مگر باوجود اس کوتاہی کے دل سے پار ہوئی جاتی ہیں۔

بسکہ روکا میں نے اور سینے میں ابھریں پے بہ پے
میری آہیں بخیۂ چاکِ گریباں ہو گئیں

اس شعر میں آہ کے بار بار ابھرنے کو اور بار بار ضبط کرنے کو رشتۂ بخیہ گر کی حرکت سے تشبیہ دی ہے۔ یعنی متحرک کی متحرک سے تشبیہ ہے اور وجہ شبہ حرکت ہے۔ لیکن آہ کے لیے ایسی حرکت محض ادعائے شاعرانہ ہے۔ اس سبب سے یہ تشبیہ ویسی بدیع نہیں ہے جیسے اور شعر تشبیہ متحرک کے گذر چکے ہیں۔ اور بہ اعتبار مضمون کے شعر بے معنی ہے۔ فارسی و اردو کے شعرا آنکھ بند کر کے ایسے مضمون کہا کرتے ہیں۔ یہاں بخیہ اور سینے میں جو ضلع بول گئے ہیں، لطف سے خالی نہیں۔ (۱۰)

وھاں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرفِ درباں ہو گئیں

یعنی جس قدر دعائیں مجھے دینا آتا تھا، وہ سب دعائیں دربان ہی کو دے چکا۔

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

گویا کا لفظ اکثر اشعار میں بھرتی کا ہوا کرتا ہے۔ لیکن اس شعر میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں سے اگر یہ لفظ نکال ڈالا جائے تو مبالغہ حدِ امکان سے تجاوز کر جائے اور مطلب یہ ہو کہ لکیریں سچ مچ رگِ جاں بن گئیں۔ اور قواعدِ بلاغت میں ایسا مبالغہ جو حدِ امکان سے بڑھ جائے اُسے غیر ممدوح سمجھتے ہیں (۱۱)۔ لیکن اکثر شعرا اس زمانے میں بے تکلف ایسے مبالغے اور

اغراق کو کہا کرتے ہیں، بلکہ اُسے صنعت سمجھتے ہیں۔ مصنف نے یہاں مبالغے کے گھٹانے کے لیے گویا کا لفظ صرف کیا ہے جو کہ ظن و تخمین و اشتباہ پر دلالت کرتا ہے، نہیں تو مصرع یوں پورا ہو سکتا تھا:

ع سب لکیریں ہاتھ کی اُس کے رگِ جاں ہو گئیں

ہم موحّد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں، اجزاے ایماں ہو گئیں

ہم موحّد ہیں یعنی وحدتِ مبدأ کے قائل ہیں اور اُس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں۔ اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزاے مقداری ہوں جیسے طول و عرض وغیرہ۔ اور نہ اجزاے ترکیبی ہوں جیسے ہیولٰی و صورۃ۔ اور نہ اجزاے ذہنی ہوں جیسے جنس و فصل۔ غرض کہ اُس کا علم محض سلبیات کے ذریعے سے حاصل ہے۔ جیسے کہیں کہ اُس کا شریک نہیں ہے، وہ جسم نہیں ہے، وہ متحیز نہیں ہے، وہ مرئی نہیں ہے، وہ عاجز نہیں ہے، وہ جاہل نہیں ہے، وہ حادث نہیں ہے، وہ علتِ موجبہ نہیں ہے۔ یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہو جاتی ہیں، عین اجزاے توحید ہیں۔

رنج (۱۲) سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں (۱۳)

یعنی اتنی مشکلیں مجھ پر پڑیں کہ میں خوگر ہو گیا پھر مشکل مجھے مشکل نہ معلوم ہوئی۔

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

یا یہ سمجھو کہ رونے کی تاثیر سے ویرانی ہوئی، یا یوں سمجھو کہ سیلابِ اشک نے ویران کر دیا۔ لیکن یہ دوسرا پہلو روندا ہوا مضمون ہے اور مبتذل ہے۔

(۱۱۳)

دیوانگی سے دوش پہ زنار بھی نہیں   یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں

کہتے ہیں طرفہ دیوانگی یہ ہے کہ ایک تار بھی گریباں میں نہ چھوڑا کہ وہ بجائے زنار ہوتا اور کیش صنم پرستی کے خلاف نہ ہوتا۔

دل کو نیازِ حسرتِ دیدار کر چکے
دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں

یعنی حسرتِ دیدار کے پیچھے جب دل کو مٹا چکے۔ اُس کے بعد جو خیال کیا تو آپ میں طاقت وتابِ دیدار بھی نہ پائی۔ (دیکھا) یہاں افعالِ قلوب میں سے ہے اور دونوں معمولوں سے متعلق ہے۔

ملنا ترا اگر نہیں آساں (۱) تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار (۲) بھی نہیں

اُسی شے کے لیے آسان ہونا اور دشوار ہونا کہتے ہیں جو ممکن الوقوع ہو۔ لیکن جو آسان بھی نہ ہو اور دشوار بھی نہ ہو وہ ممتنع اور ناممکن الوقوع ہے۔

بے عشق عمر کٹ نہیں سکتی ہے اور یہاں
طاقت بہ قدرِ لذتِ آزار بھی نہیں

یعنی عشق میں آزار ضرور ہے۔ اور آزار کی لذت اٹھانے کے لیے (۳) تاب وطاقت نہیں ہے۔

شوریدگی کے ہاتھ سے ہے سروبالِ دوش (۴)
صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

دیوار ہوتی تو سر پھوڑ کر اس وبال سے نجات پاتے۔

گنجایشِ عداوتِ اغیار یک طرف
یہاں دل میں ضعف سے ہوسِ یار بھی نہیں

یعنی دل کو ضعف سے وہ افسردگی ہے کہ گنجایشِ عداوتِ اغیار کا کیا ذکر، ہوسِ یار تک

نہیں سماتی۔

ڈر نالہ ہائے زار سے میرے، خدا کو مان
آخر (۵) نوائے مرغِ گرفتار بھی نہیں

یعنی آخر یہ نالہ نالہ ہے۔ طیور کی نوحہ گری تھوڑی ہے کہ کچھ اثر نہ ہو۔

دل میں ہے یار کی صفِ مژگاں سے رُوکشی
حالانکہ طاقتِ خلشِ خار بھی نہیں

حاصل تو یہ ہے کہ خلشِ خار کی بھی طاقت نہیں اور پھر کاوشِ مژگاں سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دل میں موجود ہے۔

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

(اور) اس شعر میں حالیہ ہے۔ اور لڑنے میں اختلاط سے ہاتھ پائی کرنا مراد ہے۔

دیکھا اسد کو خلوت وجلوت میں بارہا
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں (۲)

مقام اس کلام کا یہ ہے جیسے مخاطب کو اس کے دیوانہ ہونے کا یقین نہیں ہے۔ یہ اُس کا رد کرتا ہے۔

(۱۱۴)

نہیں ہے زخم کوئی بخیے کے درخور مرے تن میں
ہوا ہے تارِ اشکِ یاس رشتہ چشمِ سوزن میں

یعنی زخم کے سینے سے سوزن کو یاس ہوئی تو رشتہ اُس کا تارِ اشکِ یاس بن گیا۔

ہوئی ہے مانعِ ذوقِ تماشا خانہ ویرانی
کفِ سیلاب باقی ہے بہ رنگِ پنبہ روزن میں

روزن میں پنبہ ہونا جھانکنے کو مانع ہوتا ہے۔ اور یہ پنبہ اُسی سیلاب کا کف ہے، جس سے خانہ ویرانی ہوئی۔ اس سبب سے خانہ ویرانی مانعِ تماشا ہے یعنی مسبب کو سبب قرار دیا۔ اور فصحا ایسا بہت کرتے ہیں۔

ودیعت خانۂ بیدادِ کاوش ہائے مژگاں ہوں
نگینِ نامِ شاہد ہے، مرے ہر قطرہ خوں، تن میں

یعنی ہر قطرۂ خوں میرے تن میں ایک نگینہ ہے، جس پر سوزنِ مژگان نے معشوق کا نام کھود دیا ہے اور میں ان سب نگینوں کا جواہر خانہ ہوں یا امانت خانہ ہوں کہ ہر ہر قطرے پر اُس کے نام کی مہر کی ہوئی ہے۔

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی؟
شبِ مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

یعنی پنبۂ روزن میرے سیہ خانے میں چاند معلوم ہو۔

نکوہش (۱) مانعِ بے ربطیِ شورِ جنوں آئی
ہوا ہے خندۂ احباب بخیہ جیب و دامن میں

ملامتِ احباب میرے جوشِ جنوں کو مانع ہوئی۔ گویا خندۂ احباب بخیۂ گریباں ہو گیا۔ لیکن خندے سے خندۂ دنداں نما مقصود ہے، تا کہ اُسے بخیے سے مشابہت ہو جائے۔

ہوئے اُس مہر وش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پَر افشاں جوہر آئینے میں مثلِ ذرہ روزن میں

(ہوئے) کا اسم جوہر ہے اور خبر پَر افشاں (۲) ہے۔ غرض یہ ہے کہ جس طرح آفتاب کی شعاع پڑنے سے روزن میں ذرے پَر افشاں ہوتے ہیں، اسی طرح اُس مہر وش کے عکسِ رخ سے آئینے میں جوہر پر افشاں ہیں۔ (۳)

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گُل ہوں تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

یعنی گُل کے لیے گلشن میں بہار ہے، اور خس کے لیے گلخن میں رونقِ بازار ہے، اگر گُل گلخن میں ہے تو بے کار ہے، اور اگر خس گلشن میں ہے تو بار ہے۔ اور صحبتِ مخالف میں یہی میرا حال ہے۔

ہزاروں دل دیے جوشِ جنونِ عشق نے مجھ کو
سیہ ہو کر سویدا ہو گیا ہر قطرہ خوں تن میں

ہر قطرۂ خوں سویدا بن گیا۔ اور سویدا دل میں ہوتا ہے تو گویا جوشِ جنوں کی بدولت ہزاروں دل مجھے مل گئے۔

اسد زندانیِ تاثیرِ الفت ہائے خوباں ہوں
خَمِ دستِ نوازش، ہو گیا ہے طوق گردن میں

یعنی معشوقوں نے نوازش و مہربانی سے جو میرے گلے میں باہیں ڈالیں تو وہ میرے لیے طوق بن گئیں اور مجھے اسیر کر لیا۔ اور اُس کی تاثیرِ نوازش میرے حق میں زنداں ہو گئی۔ ورنہ درحقیقت نہ زنداں ہے نہ طوق ہے۔

(۱۱۵)

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں
سوائے خونِ جگر سو جگر میں خاک نہیں

دنیا کے کھانے پینے میں خاک بھی مزہ نہیں ہے۔ ہاں خونِ جگر پینے میں البتہ لذت ہے، تو جگر میں خون ہی نہیں۔ (سو) کا استعمال اب ترک ہوتا جاتا ہے۔ (۱)

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

مگر بہ معنی شاید ہے۔ غبار و خاک کا تناسب حسن دے رہا ہے۔

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے؟
کہ غیرِ جلوۂ گُل رہ گزر میں خاک نہیں

یعنی رہ گذر میں خاک نہیں ہے۔ جلوۂ گل ہے۔

بھلا اُسے نہ سہی کچھ مجھی کو رحم آتا　　　اثر مرے نفَسِ بے اثر میں خاک نہیں

نفس کو بے اثر کہہ کر پھر کہنا کہ اثر نہیں، بہ اعتبارِ معنی کے اس کی تاویل مشکل ہے۔ لیکن محاورے میں ٹھیک ہے۔ جیسے[1] "مَنْ قَتَلَ قَتِیلاً فَلَهُ سَلَبُهُ" (۲) اس مضمون کو مصرع لگا کر مصنف نے تازہ کرلیا۔

خیالِ جلوۂ گل (۳) سے خراب ہیں مے کش
شراب خانے (۴) کے دیوار و در میں خاک نہیں

یعنی نشے کی کرامات سے آنکھوں میں سرسوں پھولی ہے، وگرنہ شراب خانے میں کیا ہے۔

ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ　　　سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں

شرمندگی کی وجہ یہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تو عشق غارت کیا کرے گا۔

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسد
کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

(کھلا) کے فاعل کا حذف اس نظیر کے سبب سے شاید شعر میں درست ہو جائے تو ہو جائے، ورنہ محاورہ تو یہ ہے کہ یہ حال کھلا۔ بولنے میں کبھی لفظ حال کو حذف نہیں کرتے۔

(۱۱۶)

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں؟
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں؟(۱)

---

[1] یہ ایک حدیث ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ جس شخص نے کسی غزوے میں کسی مقتول کو قتل کیا تو اس سے چھینا ہوا ساز وسامان قاتل کی ملکیت ہے۔ امام ابوداؤد (ف ۲۷۵ھ) نے سنن میں (ص ۳۶۲ - كتاب الجهاد : باب فی السلب یعطی القاتل) اور امام ترمذی (ف ۲۷۹ھ) نے جامع میں (۱/۱۸۹ - ابواب السير : باب ما جاء من قتل قتيلا فله سلبه) اس کی تخریج کی ہے۔

اس حوالے کے ذریعے طباطبائی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جس طرح حدیث میں مقتول کو قتل کرنے کی تاویل بہ اعتبارِ معنی مشکل، لیکن باعتبارِ روزمرہ درست ہے، یہی حال غالب کے شعر کا بھی ہے۔ (ظ)

جیسے کوئی ستم زدہ ہے کہ معشوق اُس سے کہتا ہے کہ ہم ظلم کریں، تو اف نہ کر۔ اور (کوئی) کا لفظ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ خفگی میں اُسے قابلِ خطاب نہیں سمجھتے۔

دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں (۲)
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم غیر (۳) ہمیں اٹھائے کیوں؟

اس شعر کی تعریف کے لیے الفاظ نہیں مل سکتے۔ (۴)

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں (۵)

یعنی وہ پردے میں چھپا ہوا نہیں ہے، بلکہ آشکار ہے اور اس کے کثرتِ ظہور سے فکر و نظر اُس کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ جس طرح آفتاب کے کثرتِ نور سے نگاہ قاصر ہے۔

دشنۂ غمزہ جاں ستاں ناوکِ ناز بے پناہ
تیرا ہی عکسِ رخ سہی سامنے تیرے آئے کیوں؟

مطلب یہ ہے کہ تیرے سامنے ہی کسی کا آنا نہیں اچھا۔ کوئی غیر آیا تو مارا پڑا۔ خود عکس تیرا اگر آئینے میں بھی دشنہ و ناوک لیے ہوئے تیرے سامنے آیا تو تیرا کیا حال ہوگا؟ (۶)

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں؟ (۷)

یعنی حیات و غم ایک ہی چیز کا نام ہے۔ پھر حیات میں غم کا زوال سلب شے عن نفسہ محال ہے۔

حسن اور اس پہ حسنِ ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے غیر[۱] کو آزمائے کیوں؟

یعنی رقیب بوالہوس نے جو اظہارِ عشق کیا، تو بے امتحان کیے اُسے یقین آگیا۔ اس سبب

---

[۱] نسخۂ عرشی میں "غیر" کے بجائے "اور" ہے۔ (ظ)

ہے کہ ایک تو حسن ہی خدا نے دیا ہے، دوسرے حسن ظن بھی ہے۔ یعنی جانتا ہے کہ وہ کون ہوگا جو مجھے نہ چاہے گا؟ غرض کہ اپنے حسن پہ اعتماد ہے پھر رقیب کو کیوں آزمانے لگا۔ اسی میں اُس (۸) کی شرم رہ گئی۔

وھاں وہ غرورِ عز و ناز یھاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں؟

لف و نشر غیر مرتب ہے۔

ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں؟(۹)

معشوق کی پُر چک لی ہے[۱] کہ چلو اُسے خوف خدا نہیں نہ سہی، تم بے وفا سمجھتے ہو اچھا بے وفا ہی سہی، پھر اس کی گلی میں کیوں جاؤ؟ یہ شعر بھی بیت الغزل ہے اس زمین میں۔ اس معاملے کی طرف اشارہ ہے کہ لوگ سمجھا رہے ہیں اور یہ ان کی بات کو کاٹ رہے ہیں۔

غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں؟
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں؟

شاعر مرنے کے بعد اپنے احباب کو تسکین دیتا ہے۔ زبان حال سے۔

(۱۱۷)

غنچۂ ناشگفتہ (۱) کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا (۲) کہ یوں

یعنی میں نے جو پوچھا کہ بوسہ کیوں کر لیتے ہیں؟ تو تم نے غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے دکھا دیا کہ دیکھ بوسہ لینے کی یہ صورت ہے۔ یہ نہیں کہ پاس آ کر اپنے منہ سے بوسہ لے کر بتاؤ کہ یوں لیتے ہیں۔

---

[۱] پُر چک لینا : طرف داری کرنا (نور) (ط)

پُرسشِ طرزِ دلبری کیجیے کیا کہ بن کہے
اُس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں (۳)

میں اُس سے دل لینے کی طرز کو کیا پوچھوں؟ بن پوچھے ہر اشارہ اس کا کہہ رہا ہے کہ دیکھ دل یوں لے لیتے ہیں۔

رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یھاں خدا کرے، پر نہ کرے خدا کہ یوں

خدا کرے کہ وہ آئے۔ لیکن خدا نہ کرے کہ یوں آئے کہ رات کے وقت مے پیے الخ۔ اس شعر کی بندش میں تعقید ہے۔ مگر یہ زمین ہی ایسی ہے۔ (مے پئے) اور (ساتھ لیے) حال ہے۔ اصل میں مے پیے ہوئے اور رقیب کو ساتھ لیے ہوئے تھا۔ (ہوئے) کا لفظ اکثر ترک کرتے ہیں۔

"غیر سے رات کیا بنی" یہ جو کہا تو دیکھیے
سامنے آن بیٹھنا اور (۴) یہ دیکھنا کہ یوں

(یوں) کے لفظ میں مصنف نے دو معنی رکھے ہیں۔ ایک تو یہ کہ میرے اس سوال پر اس کا سامنے آن بیٹھنا، اور غصّے کی نگاہ سے میری طرف دیکھنا دیکھیے کہ "یوں تم گستاخی کرنے لگے"۔ اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ میرے اس سوال پر ذرا دیکھنا، اس کا سامنے آن بیٹھنا، اور ذرا دیکھنا کہ یوں ڈھٹائی سے سامنے آن بیٹھنا۔

اکثر معتبر لوگوں نے (آن) کے لفظ کو ترک کر دیا ہے۔ (آن کر) کے بدلے (آ کر) اور (آن بیٹھنا) کے مقام پر (آ بیٹھنا) فصیح سمجھتے ہیں۔ دلیل ان کی یہ ہے کہ آنا جانا کھانا پانا وغیرہ بہت سے الفاظ ہیں۔ ان میں (نا) علامتِ مصدر ہے اور جب فعل ان سے مشتق ہوتا ہے تو کہتے ہیں۔ پا کر۔ کھا کر۔ جا کر۔ اسی طرح آ کر بھی ہونا چاہیے۔ اس میں نون کہاں سے آ گیا۔ نون اگر تھا تو علامتِ مصدر تھا۔ وہ فعل میں کیوں باقی رہنے لگا؟ لیکن تمام فصحا کی زبان پر (آن) کا لفظ ہے۔ اور محاورے میں قیاسِ نحوی کو کوئی دخل نہیں۔

بزم میں اُس کے روبرو کیوں نہ خموش بیٹھیے
اُس کی تو خامشی میں بھی ہے یہی مدعا کہ یوں

یعنی یونہیں تم بھی خاموش بیٹھو۔

میں نے کہا کہ "بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی"
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

یعنی لے اب محفل خالی ہوگئی۔

مجھ سے کہا جو یار نے "جاتے ہیں ہوش کس طرح؟"
دیکھ کے میری بے خودی چلنے لگی ہوا کہ یوں (۵)

یعنی دیکھ ہوش اس طرح اڑتے ہیں۔ (۶)

کب مجھے کوے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی؟
آئنہ دار بن گئی حیرتِ نقشِ پا کہ یوں

نقشِ پا نے مجھے دکھا دیا کہ اس طرح خاک میں مل کر اور جلوۂ حسن سے حیرت زدہ ہو کر کوچۂ معشوق میں رہنا چاہیے۔

گر ترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال
موجِ محیط آب میں مارے ہے دست وپا کہ یوں

یعنی اگر تجھے یہ خیال ہو کہ مبدأ حقیقی تک پہنچ کر کیونکر زوالِ شوق ہو جائے گا اور کس طرح اتحاد پیدا ہوگا؟ تو موجِ محیط کو دیکھ، وہ بتا رہی ہے کہ اس طرح دست وپا مارتے مارتے آخر اتحاد ہو جاتا ہے، جو کہ مرتبہ اطمینان وسکون کا ہے۔

جو یہ کہے کہ "ریختہ کیونکے ہو رشکِ فارسی؟"
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں

کیونکر کے مقام پر کیونکے اب ترک ہوگیا۔

ردیف و

(۱۱۸)

حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرم تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

تنگ چشم ہونا حاسد کی صفات میں سے ہے۔ اور (گرمِ تماشا) ہو یعنی دنیا کو دیکھ۔ حاصل یہ کہ تجربے کے بعد تجھے معوم ہو جائے گا کہ حسد کرنا بے جا ہے۔ دنیا میں دولت کے لیے کوئی سبب نہیں درکار ہے۔ ہر جگہ یہی حال ہے۔

بہ قدرِ حسرتِ دل چاہیے ذوقِ معاصی بھی
بھروں (۱) یک گوشۂ دامن گر آبِ ہفت دریا ہو

فارسی کی اصطلاح ہے کہ عاصی کو تر دامن کہتے ہیں۔ اور آبِ ہفت دریا سے کثرت معاصی کا استعارہ کیا ہے۔

اگر وہ سرو قد گرمِ خرامِ ناز آجاوے
کفِ ہر خاکِ گلشن، شکلِ قمری نالہ فرسا ہو

کفِ ہر خاک یعنی ہر کفِ خاک قمری بن جائے۔ اس سبب سے کہ قمری کا رنگ خاکستری ہے۔

(۱۱۹)

کعبے میں جا رہا تو نہ دو طعنہ، کیا کہیں
بھولا ہوں (۱) حقِ صحبتِ اہلِ کنشت کو؟

کعبے گیا تو کیا ہوا، کیا کہیں بت کدے کو میں بھولنے والا ہوں۔ (۲)

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ (۳)
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

یعنی بہشت میں جو شہد و شراب کی نہریں ہیں، اُس کی طمع میں عبادت کی تو کیا؟ ایسی جنت گئی جہنم میں۔

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے   ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو

یعنی اپنے مقدر ہی میں یہ ہے کہ راہِ ثواب سے منحرف رہیں۔

غالب کچھ اپنی سعی سے لہنا نہیں مجھے
خرمن جلے، اگر نہ ملخ کھائے کشت کو

مقامِ شکایت میں ریاضت کے ثمرے کو لہنا (۴) کہتے ہیں۔ (۵)

(۱۲۰)

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو
کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

یعنی ہم اس خیال سے آزاد ہیں کہ تم سے ضد کریں کہ محبت ہی ہم سے کرو۔ تم اگر محبت نہیں کرتے تو عداوت ہی کرو۔ لیکن مجھی سے کرو۔ غیر کی شرکت عداوت میں بھی ناگوار ہے۔[ل]

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگ اختلاط کا
ہے دل پہ بار نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو

شدتِ ضعف سے تابِ اختلاط مجھ میں نہ رہی کہ نقشِ محبت تک دل پہ بار ہے۔ رنگ کا لفظ نقش تصویر کے مناسبات سے ہے۔

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہرچند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

[ل] یہاں غالب کا یہ شعر بھی پیش نظر رہے تو بہتر ہے:
قطع کیجے نہ تعلق ہم سے   کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

کہتے ہیں ہر چند تم نے غیر کی شکایت کی، لیکن اس کا ذکر ہی کیوں کیا؟

"پیدا ہوئی ہے" کہتے ہیں "ہر درد کی دوا"
یوں ہو تو چارۂ غمِ الفت ہی کیوں نہ ہو

(یوں ہو) یعنی لوگوں کا یہ کہنا سچ ہو، تو مرضِ عشق کی چارہ سازی کیوں نہ ہو۔ لیکن بیماریِ عشق کی کوئی دوا نہیں۔ پھر کیونکر یقین مانیے کہ ہر درد کی دوا پیدا ہوئی ہے۔

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں (۱) خجالت ہی کیوں نہ ہو

یعنی بے کسی کا احسان ہے کہ سب کے احسان سے بچایا۔ لوگوں سے کچھ ور نفع نہ ہوتا تو خجالت تو اُن سے ہوتی۔ اب خجالت بھی مجھے ہے تو اپنے ہی سے ہے۔

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

یعنی خلوت میں بھی تو تصور و خیالات کا ہنگامہ گرم رہتا ہے، وہ کیا انجمن سے کم ہے؟ غرض کہ تخلیۂ نفس بہت مشکل ہے اور خطراتِ قلب پر قابو پانا بہت دشوار ہے۔ عارفانہ شعر ہے۔

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

یعنی کسی سے کچھ حاصل کرنا اور احسان لینا باعثِ انفعال ہے۔ اور انفعال عین زبونیِ ہمت ہے۔ یہ قیاس منتج ہوتا ہے اس قضیے کا کہ کسی سے کچھ حاصل کرنا پستیِ ہمت کا باعث ہے۔ تو زمانے سے کچھ نہ حاصل کرنا چاہیے اور کچھ نہیں۔ عبرت ہی کیوں نہ سہی۔ (۲)

وارستگی بہانۂ بے گانگی نہیں
اپنے سے کر، نہ غیر سے، وحشت ہی کیوں نہ ہو

یعنی وارستگی و آزادی اس کا نام نہیں ہے کہ بے گانگی و وحشت کا بہانہ کر لیا اور ہم سمجھے کہ دنیا سے آزاد ہو گئے۔ ارے بے گانگی و وحشت بھی کر تو اپنے نفس سے کر، نہ غیر سے۔

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

یعنی عبادت کا جو ثمرہ ہے اُس سے اور بڑھ کر انسان حاصل کر سکتا ہے۔ پھر محض عبادت میں اگر مدتِ حیات کو صرف کر دیا تو کیونکر اُس کا غم نہ ہوگا، یہ فرصتِ ہستی عجب موقع ہے کہ پھر نہیں ہاتھ آنے کا۔

اُس فتنہ خو کے در (۳) سے اب اُٹھتے نہیں اسدؔ
اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو

گو قیامت میں سب کا اُٹھنا ضرور ہے، لیکن ہم اب نہ اُٹھیں گے (اب نہ اُٹھیں گے) اور (اب نہیں اُٹھتے) اس طرح کے فعلوں میں مطلب دونوں فعلوں کا ایک ہی ہوا کرتا ہے۔ لیکن دوسرے فعل میں تاکید بھی نکلتی ہے کہ وہ پہلے میں نہیں ہے۔

(۱۲۱)

قفس میں ہوں گر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
مرا ہونا بُرا کیا ہے نوا سنجانِ گلشن کو

یعنی مجھے گرفتارِ محن اور سرگرمِ نالہ و شیون دیکھ کر جو لوگ کہ شادکام ہیں وہ کیوں نفرت مجھ سے کرتے ہیں۔ اُن کا میں کیا لیتا ہوں۔ (۱)

نہیں گر ہمدمی آساں نہ ہو، یہ رشک کیا کم ہے
نہ دی ہوتی خدایا آرزوے دوست دشمن کو

یعنی اگرچہ دشمن کو میرا ہم سر یا دوست کا ہم دم ہونا مشکل ہے، لیکن یہ رشک کیا کم ہے میرے لیے کہ وہ بھی آرزوے دوست رکھتا ہے۔

نہ نکلا آنکھ سے تیری اک آنسو اُس جراحت پر
کیا سینے میں جس نے خوں چکاں مژگانِ سوزن کو

سوزن سے سوزنِ غم مراد ہے جس کا مقام سینے کے اندر ہے۔ اور سوزن سے یہ استعارہ نہ لیں تو شعر عامیانہ ہو جائے گا۔ جیسے نافہم شعرا غیر واقعی باتیں نظم کر دیا کرتے ہیں۔ ہاں اگر سینہ کی جگہ سینا سمجھو تو استعارے کی ضرورت نہیں۔

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کش کش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو (۲)

یعنی رخصت کے وقت تو اس کے دامن کو اور فراق کی حالت میں میرے گریباں کو۔

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو

معشوق کی خوں ریزی میں اغراق کیا ہے کہ حدِ عادت سے خارج ہو گیا ہے۔

ہوا چرچا جو میرے پانو کی زنجیر بننے کا
کیا بے تاب کاں (۳) میں جنبشِ جوہر (۴) نے آہن کو

یعنی میری دیوانگی وہ مرتبہ رکھتی ہے، کہ آہن کو آرزو ہے کہ زنجیر بن کر مجھ سے شرف یاب ہو۔ لفظ (کاں) میں اعلانِ نون نہ ہونا یہاں برا معلوم ہوتا ہے۔

خوشی کیا کھیت (۵) پر میرے اگر سو بار ابر آوے
سمجھتا ہوں کہ ڈھونڈھے ہے ابھی سے برق خرمن کو

یعنی مراد آنے سے پہلے نامرادی کا سامان ہو جاتا ہے۔

وفاداری بہ شرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

یعنی وفاداری و پاداری ہر حال میں یہاں تک کہ کفر میں بھی قابلِ قدر ہے۔

شہادت تھی مری قسمت میں جو دی تھی یہ خو مجھ کو
جہاں (۶) تلوار کو دیکھا جھکا (۷) دیتا تھا گردن کو

تلوار استعارہ ہے ناز و ادا و جور و جفا سے، اور گردن جھکانا کنایہ ہے گوارا کرنے سے، اور شہادت سے خونِ آرزو مراد ہے۔ اور اگر معنی حقیقی پر ان لفظوں کو لیں تو شعر کا کوئی محصل نہیں رہتا۔

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے (۸) خبر سوتا؟
رہا کھٹکا نہ چوری کا، دعا دیتا ہوں رہزن کو

یعنی تعلقاتِ دنیوی تکلیف و تشویش سے خالی نہیں۔ جدائی اُس سے ناگوار تو ہوتی ہے، لیکن راحت اسی میں ہے۔

سخن کیا کہہ نہیں سکتے، کہ جویاں ہوں جواہر کے؟
جگر کیا ہم نہیں رکھتے، کہ کھودیں جا کے معدن (۹) کو؟

یعنی جگر کاوی کر کے شعرِ تر نکالنا معدن کو کھود کر جواہر نکالنے سے بہتر ہے۔

مرے شاہِ سلیماں جاہ[۱] سے نسبت نہیں غالب
فریدون و جم و کیخسرو و داراب و بہمن کو

یعنی یہ سب کفار میں سے تھے۔[۲]

(۱۲۲)

دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو
رکھتا ہے ضد سے کھینچ کے باہر لگن کے پانو (۱)

اس مضمون کو مصنف نے عورتوں کے محاورے سے نکالا ہے۔ وہ کہتی ہیں "خدا کرے تیرا شوہر تیرے تلوے دھو دھو کر پیے" اور "پانی وار وار کر پیے" یعنی بہت چاہے۔ ورنہ تلوے دھو کر پینا حقیقت میں کوئی اندازِ محبت نہیں ہے۔ اور اصل اس محاورے کی یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوؤں میں برہمن کے پاؤں کو پوجتے ہیں۔ اور اعمالِ پرستش میں سے یہ بھی ہے کہ اس کے پاؤں دھو کر پییں اور اس دھوون کو متبرک سمجھیں۔ عورتیں جو دعا میں اس محاورے کو استعمال کرتی ہیں، اُس سے

---

[۱] مولانا امتیاز علی خاں عرشی (ف ۱۹۸۱ء) کی صراحت کے مطابق دہلی اردو اخبار، جلد ۱۵، نمبر ۱۰، مورخہ ۲۵ رجمادی الاول ۱۲۶۹ھ مطابق ۶ رمارچ ۱۸۵۳ء میں غزل ہائے مشاعرۂ قلعہ کے زیرِ عنوان کئی اور غزلوں کے ساتھ یہ غزل بھی شائع ہوئی تھی۔ (دیوانِ غالب، نسخۂ عرشی، طبع دوم: ص ۲۲۸-۲۲۹) اس سے ظاہر ہے کہ "شاہ سلیماں جاہ" سے مراد بہادر شاہ ظفر ہیں۔ (ظ)

[۲] طباطبائی کی یہ توجیہ نہ درست ہے، نہ معقول۔ (ظ)

غرض یہ ہوتی ہے شوہر تیرا اس قدر چاہے کہ تیری پرستش کرے۔

آج کل کے رسمِ خط میں پاؤں میں نون واؤ سے مؤخر لکھا جاتا ہے۔ اور یہ غزل اس اعتبار سے نون کی ردیف میں ہونا چاہیے تھی۔ لیکن بعض شعرائے دہلی کو اس میں اصرار ہے کہ پانو میں نون واو سے مقدم ہے، مگر قائم (ف ۹۴۔۱۷۹۳ء) کے اس شعر میں عجب طرح سے پاؤں کا لفظ موزوں ہوگیا ہے:

تو کرتا ہے پاؤں سے سر کی تمیز ہے اپنی جگہ پاؤں سر سے عزیز[1]

اب پہلے مصرع میں اگر پانو لکھیں تو موزوں نہیں رہتا۔ (۲)

دی سادگی سے جان، پڑوں کوہ کن کے پانو
ہیہات! کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے پانو

کسی کی محبت پر جوشِ محبت میں کہتے ہیں کہ "ہے ہے میں اُس کے پاؤں پڑوں" اور یہ بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور التجا کے لیے تو پاؤں پڑنا مشہور بات ہے۔ اس شعر میں مرزا صاحب ہیہات کا لفظ ضلع کا بول گئے ہیں۔ مگر کیا کرتے، مصرعے میں ایک رکن کم پڑتا تھا۔

بھاگے تھے ہم بہت سو اُسی کی سزا ہے یہ
ہو کر اسیر دابتے ہیں راہ زن (۳) کے پانو (۴)

اس شعر کے جو معنی حقیقی ہیں، وہ شاعر کا کلام نہیں معلوم ہوتے۔ ہاں اگر یہ سب باتیں استعارہ سمجھو، تو وہ بھی صاف نہیں ہے۔ (۵)

مرہم کی جستجو میں پھرا ہوں جو دُور دُور
تن سے سوا فگار ہیں اس خستہ تن کے پانو

اس شعر میں اور اس سے قبل کے شعر میں مطلب یہ ہے کہ جس چیز سے بھاگتے ہیں۔ اُسی کا سامنا ہوتا ہے، اور جس آفت کی چارہ جوئی کرتے ہیں اُسی میں پھنستے ہیں۔

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خود بہ خود مرے، اندر کفن کے، پانو

---

[1] کلیاتِ قائم : ۲/۲۱۹۔ (مثنوی رمز الصلوٰۃ) (ظ)

حالتِ ذوق وشوق میں خود بہ خود پاؤں کا ہلنا خلقی فطری بات ہے اور مصنف نے سب سے پہلے اسے نظم کیا ہے۔ (٦)

ہے جوشِ گل بہار میں یھاں تک کہ ہر طرف
اڑتے ہوے الجھتے ہیں مرغِ چمن کے پانو

یعنی اس قدر نشو ونما ہے کہ فضاے جُو[1] میں طائروں کے پاؤں رگِ گل میں الجھتے ہیں۔ اور پاؤں الجھنا کنایہ اس سے بھی ہے کہ باغ پر سے جو طائر گذرتا ہے، اس کا آگے بڑھنے کو جی نہیں چاہتا اور وہیں گر پڑتا ہے۔

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں
دُکھتے ہیں آج اس بتِ نازک بدن کے پانو

نزاکت کے بیان میں اغراق ہے کہ خواب میں جانے سے پاؤں دکھتے ہیں۔

غالبؔ مرے کلام میں کیونکر مزا نہ ہو
پیتا ہوں دھو کے خسرو[2] شیریں سخن (۷) کے پانو

شیریں سخن، خسرو کے ضلع کا لفظ ہے۔

(۱۲۳)

وھاں اس کو ہولِ دل ہے تو یھاں میں ہوں شرمسار
یعنی یہ میری آہ کی تاثیر سے نہ ہو

وسواسی وخفقانی ہونا اداے معشوقانہ ہے۔

---

[1] جَو: آسمان وزمین کا درمیانی حصہ۔ (ظ)

[2] "خسرو شیریں سخن" سے بہادر شاہ ظفر مراد ہیں، نہ کہ امیر خسرو دہلوی۔ یہاں اس صراحت کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ شجاعت علی سندیلوی (ف ۱۹۹۶ء) نے اس کا مصداق امیر خسرو دہلوی کو سمجھا ہے۔ چنانچہ انھوں نے اپنی ایک کتاب کا نام بھی "خسرو شیریں سخن۔ امیر خسرو کی حیات اور شاعری کا مطالعہ" رکھا ہے۔ (ظ)

اپنے کو دیکھتا نہیں، ذوقِ ستم تو دیکھ
آئینہ تا کہ[۱] دیدۂ نخچیر (۱) سے نہ ہو

جب تک چشمِ نخچیر کا آئینہ نہ ہو وہ ستم گر آرائش نہیں کرتا اور اپنی صورت نہیں دیکھتا۔

(۱۲۴)

وھاں پہنچ کر جو غش آتا پے ہم (۱) ہے ہم کو
صد رہ آہنگِ زمیں بوسِ قدم ہے ہم کو

یعنی پاؤں کا یہ سلوک دیکھ کر کہ کوچۂ معشوق میں لے آئے، ان کا بوسہ لینے کے لیے مجھے پیہم غش آتا ہے۔ اور غش آنے کی سو صورتیں ہیں۔ غرض کہ سو سو طرح سے اپنے قدم کی زمیں بوسی کرنے کو جی چاہتا ہے۔ (۲)

لفظ پیہم بہ اضافت و بلا اضافت دونوں طرح صحیح ہے۔ لیکن اردو کا محاورہ یہی ہے کہ اس لفظ کو بے اضافت بولتے ہیں۔ فارسی عربی کے جتنے لفظ ذو وجہین ہیں ان میں محاورۂ اردو کا اتباع کرنا ضرور ہے۔ ورنہ مخلِ فصاحت ہوگا۔

دل کو میں اور مجھے دل محوِ وفا رکھتا ہے
کس قدر ذوقِ گرفتاریِ ہم ہے ہم کو

یعنی مجھے دل اور میں دل کو چاہتا ہوں کہ گرفتارِ وفا رہے۔

ضعف سے نقشِ پئے مور ہے طوقِ گردن
تیرے کوچے سے کہاں طاقتِ رم ہے ہم کو

جس ناتواں کے گلے میں ایسا بھاری طوق پڑا ہو، وہ اپنی جگہ سے کہاں ہل سکتا ہے؟[۲] (۳)

---

[۱] بہ قول پروفیسر حنیف نقوی یہاں "تا کہ" کا استعمال ذہن کو بھٹکانے والا ہے۔ (ظ)

[۲] طباطبائی نے اس شعر کی شرح میں مصرعِ اول سے تعرض نہیں کیا۔ پروفیسر حنیف نقوی کے الفاظ میں اس کا مفہوم یہ ہے "ضعف کا یہ عالم ہے کہ تیری گلی میں چونٹیوں کے چلنے سے جو نشان بن گئے ہیں، وہ بھی مجھ افتادۂ خاک کے لیے طوقِ گردن کا حکم رکھتے ہیں۔" (ظ)

جان کر کیجے تغافل کہ کچھ امید بھی ہو
یہ نگاہِ غلط انداز تو سَم ہے ہم کو

یعنی مجھے اپنا عاشق جان کر تغافل کیجیے تو کچھ رحم آجانے کی امید بھی ہو، لیکن ایسی نگاہِ ناآشنایانہ تو میرے لیے زہر ہے۔

رشکِ ہم طرحی و دردِ اثرِ بانگِ حزیں
نالۂ مرغِ سحر، تیغِ دودَم ہے ہم کو

ایک باڑھ اس تلوار پر رشکِ ہم زبانی ہے اور دوسری باڑھ خود اس کی فریاد کا درد ہے۔

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ "ترے سر کی قسم ہے ہم کو"

یعنی تیرے سر کی قسم تیرا سر اُڑا دیں گے، یا یوں سمجھو کہ تیرا سر اڑانے کی تو قسم ہے ہم کو، یعنی تیرا سر نہ اڑائیں گے۔

دل کے خوں کرنے کی کیا وجہ؟ ولیکن ناچار
پاسِ بے رونقیِ دیدہ اہم ہے ہم کو

یعنی اشک خونیں آنکھوں میں نہ ہونے سے آنکھیں بے رونق رہتی ہیں، اگر یہ خیال نہ ہوتا تو دل کو خوں کرنے کی اور کوئی وجہ نہ تھی۔

تم وہ نازک کہ خموشی کو فغاں کہتے ہو
ہم وہ عاجز کہ تغافل بھی ستم ہے ہم کو

یعنی میں ایسا ناتواں ہوں کہ ستم سے تم نے ہاتھ کھینچ کر تغافل کیا، تو میں اُسے بھی ستم سمجھا۔ اور تم ایسے نازک ہو کہ فریاد سے میں زبان روک کر خاموش ہو رہا تو تم اُسے بھی فریاد سمجھے۔

قطعہ

لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی
ہوسِ سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو

مقطعِ سلسلۂ شوق نہیں ہے یہ شہر
عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم ہے ہم کو
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب
جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو

مصرع آخر سے اس قطعے کا مطلب ظاہر ہے کہ کسی امید پر کہیں جاتے تھے۔ اثنائے راہ میں لکھنؤ میں بھی ٹھہرے اور یہ غزل کہی؟ تعجب یہ ہے کہ غالبؔ سا شخص لکھنؤ سے شہر میں آئے اور کچھ اس کا ذکر کسی سے وہاں سننے میں نہیں آیا کہ کب آئے؟ اور کہاں آئے؟ اور کیا ہوا؟

(۱۲۵)

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

تم جانو تمھارا کام جانے، ہمیں کچھ دخل نہیں، لیکن غیر کی ملاقات میں ہم سے ترکِ ملاقات کا کیا سبب ہے؟

بچتے نہیں مواخذۂ روزِ حشر سے
قاتل اگر رقیب ہے تو تم گواہ ہو

یعنی تم نہیں بچتے اور یعنی[1] میرا قاتل (۱)۔ مطلب یہ کہ تم گواہی میں تو پکڑے جاؤ گے اگر قتل کے الزام سے بچ رہے۔

کیا وہ (۲) بھی بے گنہ کش و حق ناشناس ہیں؟
مانا کہ تم بشر نہیں خُرشید و ماہ ہو

ردیف و قافیہ شاعر کو مجبور کرتا ہے کہ پہلے نیچے کا مصرع کہہ لے۔ اسی سبب سے (وہ) کی لفظ میں اضمار قبل الذکر یہاں ہو گیا ہے۔ یہ ضمیر خورشید و ماہ کی طرف راجع ہے۔ (۳)

---

[1] یہاں "یعنی" کا لفظ بہ ظاہر سہو کاتب ہے۔ (ظ)

ابھرا ہوا نقاب میں ہے اُن کے ایک تار
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

یعنی معشوق پر کسی کا آنکھ ڈالنا گوارا نہیں۔ تارِ نقاب پر بھی نگاہِ رقیب کا وہم گذرتا ہے۔ اس وہم کا بیان اور طرح سے بھی ہو سکتا تھا، مگر مصنف نے تارِ نقاب کو اختیار کیا۔ کوئی وجہ ترجیح کی نہیں معلوم ہوتی۔ مثلاً

بیٹھو شعاعِ روزنِ در سے ذرا الگ مرتا ہوں میں الخ
عارض پر اُن کے پڑتی ہے عقدِ گہر کی چھوٹ مرتا ہوں میں الخ

جب مے کدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو، مدرسہ ہو، کوئی خانقاہ ہو

جس جگہ لطفِ زندگی تھا جب وہی جگہ چھٹ گئی تو پھر اب کہیں جانے کا انکار نہیں رہا۔ حاصلِ زمین یہی شعر ہے۔

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست لیکن خدا کرے وہ ترا جلوہ گاہ ہو

سب درست سے یہ مطلب ہے کہ ہمیں اُس کی خوبی میں کلام نہیں سوا اس کے کہ اگر [تیرا][1] دیدار وہاں نہ ہو تو پھر کچھ نہیں۔

غالبؔ بھی گر نہ ہو تو کچھ ایسا ضرر نہیں
دنیا ہو یا رب اور مرا بادشاہ[2] ہو

یعنی میری عمر بھی بادشاہ کو ملے۔

(۱۲۶)

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیونکر ہو
کہے سے کچھ نہ ہوا، پھر کہو تو کیونکر ہو

---

[1] قلابین کا لفظ طبع اول میں موجود نہیں۔ غالباً سہوِ کتابت کی بنا پر چھوٹ گیا ہے۔ (ظ)

[2] بہ گمانِ غالب "بادشاہ" سے بہادر شاہ ظفر مراد ہیں۔ (ظ)

اس غزل کے اکثر شعروں میں (کیونکر ہو) لکھنؤ کے محاورے سے الگ ہے۔ یہاں (کیونکر ہو) مصنف نے اہلِ دہلی کی طرح (کیا ہو) کی جگہ پر کہا ہے۔ یعنی اب وہ دن نہیں رہے جو ہم کہا کرتے تھے "دیکھیں اُن سے گفتگو ہو تو کیا ہو" کہہ سن چکے اور کچھ نہ ہوا۔ اب پھر کہیں تو کیا ہو؟ دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ جب کہے سے کچھ نہ ہوا تو پھر بتاؤ اب کیا ہو اور اب کیا کریں؟

ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال
کہ گر نہ ہو تو کہاں جائیں، ہو تو کیونکر ہو

یعنی اسی فکر ہی میں ہم خوش رہتے ہیں، وصال کبھی نصیب نہیں ہوتا۔

ادب ہے اور یہی کشمکش تو کیا کیجے؟
حیا ہے اور یہی گو مگو تو کیونکر ہو

اس شعر میں (کیونکر ہو) کی جگہ (کیونکر بنے) محاورہ میں ہے۔ یعنی مجھے ادب کے ساتھ کشمکش روکے ہوئے ہے اور معشوق کو حیا ہے پھر بات کیونکر بنے؟

تمھیں کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا
بتوں کی ہو اگر ایسی ہی خو تو کیونکر ہو

یعنی جیسی تمھاری خو ہے اگر بتوں کی ایسی ہی خو ہو تو گذارا کیونکر ہو۔

الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو

یعنی آئینے میں اپنے عکس کو تو دیکھ کر تم الجھتے ہو۔ اگر شہر میں تمھاری صورت کے دو ایک حسین ہوں تو کیونکر بنے؟ یہاں بھی (کیونکر ہو) مصنف نے (کیونکر بنے) کی جگہ پر کہا ہے۔

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیونکر ہو

(کیونکر ہو) یعنی (کیونکر بنے) مطلب یہ ہے کہ پھر وہ دن کیسے کہے؟ اس سبب سے کہ ایسے روزِ سیاہ کو دن کہتے نہیں بن پڑتا۔

ہمیں پھر اُن سے امید اور انھیں ہماری قدر
ہماری بات ہی پوچھیں نہ وو تو کیونکر ہو؟

یعنی ہمیں امید کیونکر ہوا اور انھیں قدر کیونکر ہو (۱)۔ بندش میں تعقید ہے۔ اور (وہ) کی (ہ) کو قافیہ کے لیے واو بنالیا ہے۔ اس لیے کہ یہ (ہ) تلفظ میں نہیں ہے، بلکہ اظہار حرکت ماقبل کے لیے ہے۔ جیسے (ہ) لالہ وژالہ ونہ وکہ وغیرہ میں ہے، تو دوسرا واو محض اشباع حرکت سے پیدا ہوا ہے۔ اور وہی یہاں حرف روی ہے۔ جس طرح (دریا) کا قافیہ (لالہ) کریں اور حرکت لام کے اشباع سے جو الف پیدا ہو، وہی حرف روی قرار دیں۔ لیکن میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) کی زبان پر (وَہْ) کا لفظ بفتح واو تھا اور (ہ) ملفوظ تھی۔ یہ شعر اُن کا شاہد ہے:

کہتا ہے کون تجھ کو یاں یہ نہ کر تو وَہْ کر
پر ہو سکے تو پیارے دل میں بھی ٹک جگہ کر[۱]

غلط نہ تھا ہمیں خط پر گماں تسلی کا
نہ مانے دیدۂ دیدار جُو، تو کیونکر ہو

یعنی اُس کے پاس سے خط آنا باعثِ تسلی ہم سمجھتے تھے، لیکن چشمِ دیدار طلب نہ مانے تو کیونکر تسلی ہو؟ (۲)

بتاؤ اُس مژہ کو دیکھ کر کہ مجھ کو قرار
یہ نیش ہو رگِ جاں میں فرو تو کیونکر ہو

اردو کے مذاق میں مژہ کی (ہ) کا گرنا برا معلوم ہوتا ہے۔ مصنف نے یہاں فارسی گویوں کا اتباع کیا ہے۔ اس شعر میں نہایت تعقید ہے۔ اس کو نثر میں یوں کہیں گے کہ اس کی مژہ کو دیکھ کر یہ بتاؤ کہ ایسے نشتر رگِ جاں میں فرو ہوں تو قرار مجھ کو کیونکر ہو؟

---

[۱] کلیاتِ میر : ۱/۲۵۸ (دیوانِ اول) (ظ)

مجھے جنوں نہیں غالبؔ ولے بہ قولِ حضور:
"فراقِ یار میں تسکین ہو تو کیونکر ہو؟[1]"

دوسرا مصرع حضور کا ہے اور زمین فرمائشی ہے، جس میں قافیہ ندارد[2]۔ مصنف نے کمال کیا کہ اس زمین میں فرمائش کو پورا کیا۔ لیکن یہ یاد رکھنا چاہیے کہ استادِ کامل کے لیے سب کچھ روا ہے، ورنہ (گفتگو) اور (کہو) اور (وو) اور (دیدار جو) اور (غالیہ مُو) وغیرہ قافیوں سے احتراز کرنا بہتر ہے۔ (۳)

(۱۲۷)

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو؟
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو؟

یعنی کسی پر عاشق ہو کر پھر اُس کی یاد فریاد کرنا کیا معنی؟

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں؟
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ "ہم سے سرگراں کیوں ہو؟"

اس نظم نے وہ بندش پائی ہے کہ نثر میں بھی ایسے برجستہ فقرے نہیں ہو سکتے۔

کیا غم خوار نے رسوا، لگے آگ اس محبت کو
نہ لاوے تاب جو غم کی وہ میرا راز داں کیوں ہو؟

محبت سے غم خوار کی شفقت مراد ہے۔ اس شعر میں مصنف کی انشا پردازی داد طلب ہے، کیا جلد خبر سے انشا کی طرف تجاوز کیا ہے۔ (کیا غم خوار نے رسوا) بس اتنا ہی جملہ خبریہ ہے اور باقی شعر انشا ہے۔ یعنی (لگے آگ اس محبت کو) کوسنا ہے۔ اور دوسرا مصرع سارا ملامت و سرزنش ہے۔ دوسرا امر وجوہِ بلاغت میں سے مضمون سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی اپنے غمِ دل کی حالت بہ کنایہ

---

[1] بہ قول مولانا امتیاز علی خاں عرشی: "یہ مصرع بہادر شاہ ظفر کا ہے جو غالباً کسی مشاعرے میں طرح ہوا تھا۔ غالب کے مصرع اول میں "حضور" سے شاہ ظفر ہی مراد ہیں۔" (دیوان غالب، نسخۂ عرشی، طبع دوم ۔ ص ۳۳۹) (ظ)

[2] یہ بیان درست نہیں، کیوں کہ "ہو" قافیہ تو موجود ہے۔ (ظ)

ظاہر کی ہے، جس کے سننے سے غم خوار ایسا بے تاب و مضطرب ہوا کہ اس کے اضطراب سے راز عشق فاش ہو گیا۔ جرأتؔ (ف ۱۸۱۰ء).

مارے ڈالے ہے ہم نشیں تو ہمیں[1]   دم بہ دم دیکھ روتا ہے

وفا کیسی؟ کہاں کا عشق؟ جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو؟(۱)

یہ شعر رنگ و سنگ میں گوہر شاہوار ہے۔ ایک نکتہ یہ خیال کرنا چاہیے کہ یہاں مخاطب کے لیے دو لفظوں کی گنجائش وزن میں ہے، ایک تو (بے وفا) دوسرے (سنگ دل)۔ اور بے وفا کا لفظ بھی مناسبت رکھتا ہے معنیً اور لفظاً۔ اس سبب سے کہ اول شعر میں (وفا) کا لفظ گذر چکا ہے اور (سنگ دل) کا لفظ بھی معنیً وہی مناسبت رکھتا ہے اور لفظاً بھی ویسی ہی مناسبت ہے۔ اس سبب سے کہ آخرِ شعر میں سنگِ آستاں کا لفظ موجود ہے۔ لیکن مصنف نے لفظ بے وفا کو ترک کیا اور سنگ دل کو اختیار کیا۔ باعثِ رجحان کیا ہوا؟ باعثِ ترجیح یہاں نزدیکی ہے۔ اور لفظ بے وفا کو وفا سے بہت دوری تھی۔

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم!
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو؟(۲)

اس قدر معانی ان دونوں مصرعوں میں سما گئے ہیں کہ اُس کی تفصیل یہاں لطف سے خالی نہیں۔

۱۔ ایک طائر چمن اور نشیمن سے جدا ہو کر اسیر ہو گیا ہے۔ اس مضمون پر فقط ایک لفظ قفس اشارہ کر رہا ہے۔

۲۔ اُس نے اپنی آنکھوں سے باغ میں بجلی گرتے ہوئے دیکھی ہے اور قفس میں متردد ہے کہ نہ جانے میرا آشیانہ بچایا جل گیا۔ اس تمام معانی پر فقط (کُل) کا لفظ دلالت کر رہا ہے۔

۳۔ ایک اور طائر جو اس کا ہم صفیر و ہم دم ہے وہ سامنے کسی درخت پر آ کر بیٹھا ہے اور اسیرِ قفس نے اُس سے رودادِ چمن کو دریافت کرنا چاہا ہے۔ مگر اس سبب سے کہ اسی کا نشیمن جل گیا ہے، طائرِ ہم صفیر مفصل حال کہتے ہوئے پس و پیش کرتا ہے کہ اس آفتِ اسیری میں نشیمن کے

---

[1] کلیات جرأت : ص ۳۴۰ (ق)

جلنے کی خبر کیا سناؤں۔ اس تمام مضمون پر فقط یہ جملہ دلالت کرتا ہے کہ مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم۔

۴۔ علاوہ اس کثرتِ معانی کے اُس مضمون نے جو دوسرے مصرعے میں ہے، تمام واقعے کو کیسا دردناک کر دیا ہے۔ یعنی جس گرفتارِ قفس پر ایک ایسی تازہ آفت و بلاے آسمانی نازل ہوئی ہے، اُس نے کیسا اپنے دل کو سمجھا کر مطمئن کر لیا ہے کہ باغ میں ہزاروں آشیانے ہیں، کیا میرے ہی نشیمن پر بجلی گری ہوگی۔ یہ حالت ایسی ہے کہ دیکھنے والوں کا اور سننے والوں کا دل کڑھتا ہے اور ترس آتا ہے۔ اور یہ ترس آجانا وہی اثر ہے جو شعر نے پیدا کیا ہے۔

غرض کہ یہ شعر ایک مثال ہے دو بڑے جلیل الشان مسئلوں کی جو کہ آدابِ کاتب و شاعر میں اہم اصول ہیں۔ ایک مسئلہ تو یہ کہ "خَیْرُ الْکَلَامِ مَا قَلَّ وَ دَلَّ"[1] اور دوسرا مسئلہ یہ کہ "اَلشِّعْرُ کَلَامٌ یَنْقَبِضُ بِہِ النَّفْسُ اَوْ یَنْبَسِطُ"[2] اور یہاں انقباضِ خاطر کا اثر پیدا ہوا ہے۔

یہ کہہ سکتے ہو "ہم دل میں نہیں ہیں"؟ پر یہ بتلاؤ
کہ جب دل میں تمھیں تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو؟

پہلے مصرعے میں استفہامِ انکاری ہے۔ یعنی یہ تم نہیں کہہ سکتے کہ ہم دل میں نہیں ہیں۔

---

[1] یعنی بہترین کلام وہ ہے جس میں کم سے کم الفاظ میں مضمون پوری طرح ادا کر دیا جائے۔ ابن رشیق قیروانی (ف ۴۵۶ھ) نے بلاغت کی تعریف میں مختلف اقوال نقل کرتے ہوئے اس قول کا انتساب بومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل الثعالبی (ف ۴۲۹ھ) کی جانب کیا ہے۔ (العمدۃ، ۲۴۲/۱) (ظ)

[2] یعنی شعر وہ کلام ہے جس سے نفس میں انقباض یا انبساط پیدا ہو۔ واضح رہے کہ شاعری کی یہ توصیف اہل منطق کے نقطۂ نظر سے ہے۔ کیوں کہ منطقیین کے نزدیک جو کلام قضایاے تخییلیہ سے بنے وہ شعر ہے۔ چنانچہ محقق طوسی (ف ۶۷۲ھ) معیار الاشعار (ص ۳) میں لکھتے ہیں: "شعر نزدیکِ منطقیاں کلامِ مخیّل موزون باشد۔" اور کلامِ مخیّل کی توضیح کرتے ہوئے صاحب بحر الفصاحت لکھتے ہیں۔ "مخیلات وہ باتیں ہیں کہ جب نفس کو پہنچتی ہیں تو وہ ان کی تاثیر سے کسی چیز کی طرف راغب ہو جاتا ہے یا اس سے نفرت کرنے لگتا ہے بغیر غور و فکر کے اور مخیلات کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ کبھی سچے ہوتے ہیں کبھی جھوٹے ہوتے ہیں۔ کبھی مستحیل ہوتے ہیں کبھی ممکن ہوتے ہیں اور نفس میں ان کے اثر سے یا انبساط پیدا ہوتا ہے یا انقباض۔ اور تخییل کا اثر بہ مقابلہ تصدیق کے نفس پر جلد پڑتا ہے، کیوں کہ اس میں تعجب صدق سے زیادہ ہوتا ہے۔" (ص ۱۵۰) اس گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ متذکرہ بالا قول "الشعر کلام الخ" کا تعلق آدابِ کاتب و شاعر سے نہیں؛ بلکہ اہل منطق کی تعریفِ شعر سے ہے۔ (ظ)

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے؟
نہ کھینچو گر تم اپنے کو، کشاکش درمیاں کیوں ہو؟

یعنی جذبِ دل ادھر کھینچتا ہے تم ادھر کھینچتے ہو۔ یہ وجہ ہے کشاکش کی۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے؟
ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو؟(۳)

یعنی تمھارا کسی پر مہربان ہونا اور دوست بننا، اُس کی خانہ ویرانی کے لیے کیا کم ہے کہ فلک بھی اُس کے ساتھ دشمنی کرے۔ یہ فتنہ مراد ہے معشوق کے دوست ہونے سے۔

یہی ہے آزمانا تو ستانا کس کو کہتے ہیں؟
عدو کے ہو لیے جب تم تو میرا امتحاں کیوں ہو؟

عدو کے معشوق بن کر میری محبت کا آزمانا آزمانا نہیں ہے، بلکہ مجھے ستانا منظور ہے۔

کہا تم نے کہ "کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی؟"
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ "ہاں کیوں ہو؟"

فقط [ردیف کی][1] خاطر سے (کیوں ہو) اس مقام پر مصنف نے استعمال کیا ہے، ورنہ ایسے مقام پر یوں کہتے ہیں کہ "رسوائی کیوں ہونے لگی؟" تاہم بندش اُس کی سحر کے مرتبے تک پہنچ گئی ہے۔

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالبؔ
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو؟

یعنی تو اُسے طعنے دے دے کر تانا ہے کہ وہ تجھ سے مل جائے۔ ایسا نہیں ہوگا۔

(۱۲۸)

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

---

[1] طبع اول میں غالباً سہو کتابت کی بنا پر قلابین کے الفاظ چھوٹ گئے ہیں۔ (ط)

اب کا لفظ یہ کہہ رہا ہے کہ جو لوگ ہمدم و ہم سخن اور ہم سایہ و ہم وطن ہیں اُن سے رنج پہنچی ہے۔

بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

جب در نہیں تو پاسباں کیوں ہونے لگا؟ اور دیوار نہیں تو ہم سایہ کیونکر ہوگا؟

پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو بیماردار
اور اگر مر جائیے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

یعنی جن سے رنج پہنچ چکا پھر اُن کی تیمارداری اور نوحہ خوانی بھی اپنے لیے گوارا نہیں ہے۔

ردیف ہ

(۱۲۹)

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ

یعنی عالم میں رخ و رخ اور دل و دل باہم دگر آئینہ ہیں۔ یعنی اِس کو اُس میں اپنی صورت دکھائی دیتی ہے اور اُس کو اِس میں۔ غرض یہ ہے کہ سارا عالم متحد بہ وجودِ واحد ہے اور ایک کو دوسرے سے غیریت نہیں۔ یہ اُس میں اپنے تئیں اس طرح دیکھتا ہے جیسے آئینے میں کوئی دیکھے۔ جب یہ حالت ہے تو طوطی جس طرف رخ کرے آئینہ سامنے موجود ہے۔ اور طوطی محض استعارہ ہے۔ مراد اس سے وہ شخص ہے جسے یہ اتحاد دکھائی دے اور وجد و حال میں ترانۂ انا الحق بلند کرے۔

(۱۳۰)

ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ غم کدہ
جس کی بہار یہ ہو پھر اُس کی خزاں نہ پوچھ

کہتے ہیں میرے غم کدے کی فصل بہار یہ ہے کہ در و دیوار سبزہ زار بن گیا ہے[1]۔ اب یہ تصور کرنا چاہیے کہ مکان کی دیواروں پر سبزہ کس حالت میں اگتا ہے؟ مدتوں ڈھنڈھار پڑا رہے۔ سالہا سال کی برساتوں میں چھتیں منہدم ہو جائیں۔ دیواروں پر بارش کی اور دھوپ کی کچھ روک نہ رہے۔ جب کہیں جا کر سبزہ اتنا بلند ہو کر لہلہاتا ہے۔ پھر جب بہار اس آفت کی ہو تو خزاں میں کیا کچھ مصیبت نہ ہوگی۔

ناچار بےکسی کی بھی حسرت اٹھائیے
دشواریِ رہِ ستمِ ہمرہاں نہ پوچھ

یعنی ہم رہوں کے ہاتھ سے جو ستم کہ مجھ پر ہوتا ہے اُس مصیبت کا کا شارِ راہِ دشوار ہے کہ اس کی دشواری کچھ نہ پوچھ۔ حسرت ہوتی ہے کہ کاش کے ہم بےکس و تنہا ہوتے۔ ایک نسخہ یوں ہے کہ ”دشواریِ رہ و ستمِ ہم رہاں نہ پوچھ“ اور یہ اس سے صاف ہے اور زیادہ تر قریب بہ فہم ہے۔

ردیف ی

(۱۳۱)

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے (۱)
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

نازک دماغی اور نازک مزاجی شاعر کے لیے مخصوص ہے اور اس کے متعلق مضامین نازک وہ پیدا کیا کرتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ہمارا دماغ نازک اس کا تحمل نہیں رکھتا کہ نظارے کا احسان اٹھا سکے۔ ہمیں دنیا کی سیر و تماشا سے آنکھ بند رکھنے ہی میں مزہ ملتا ہے۔

---

[1] ”بن گیا ہے“ طبع اول اور بعد کی اشاعتوں میں اسی طرح ہے، لیکن از روئے قواعد یہاں ”بن گئے ہیں“ کا محل ہے۔ (ظ)

ہے سنگ پر براتِ معاشِ جنونِ عشق
یعنی ہنوز منتِ طفلاں اٹھائیے

فرمان اور حکم نامہ وغیرہ کو برات کہتے ہیں[1]۔ یعنی جنون کا فرمانِ معاش سنگ پر ہے۔ غرض یہ ہے کہ جنون کی معاش سنگِ طفلاں مقرر ہوئی ہے۔

دیوار بارِ منتِ مزدور سے ہے خم
اے خانماں خراب! نہ احسان اٹھائیے(۲)

اے خانہ خراب اپنے گھر کی دیوار کو دیکھ۔ یقین مان کہ اس کے خم ہونے کی کوئی اور وجہ نہیں ہے۔ محض بارِ احسانِ مزدور نے اسے جھکا دیا ہے۔ اس سے عبرت کر اور کسی کا احسان نہ اٹھا کہ یہ بار قابلِ برداشت نہیں ہے۔ دیوار کا خم ہونا اور پھر بارِ احسان سے۔ دونوں باتوں میں صنعتِ ادعائے شاعرانہ ہے۔

یا میرے زخمِ رشک کو رسوا نہ کیجیے
یا پردۂ تبسمِ پنہاں اٹھائیے

یعنی یا تو ایسا کیجیے کہ رشک کے سبب سے جو میرے دل میں زخمِ خنداں پڑتے ہیں، ان کو رسوا نہ کیجیے (۳) یا رقیب کے ساتھ پردے میں چھپ چھپ کر ہنسنا چھوڑ دیجیے۔

(۱۳۲)

مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس آنکھ، قبلۂ حاجات چاہیے

---

[1] بیخود دہلوی (ف ۱۹۵۵ء) کا کہنا ہے کہ "برات" تنخواہ کی چٹھی کو بھی کہتے ہیں اور یہاں پر یہی معنی مراد ہیں۔
(مرآۃ الغالب ص: ۲۰۳) (ظ)

آنکھ کی مے خانے سے اور بھوں کی محرابِ مسجد سے تشبیہ مشہور ہے۔ مصنف نے یہاں جدت یہ کی ہے کہ اُس تشبیہ کا عکس لیا ہے۔ قبلۂ حاجات مسجد کے ضلع کا لفظ ہے، لیکن بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور بات یہ ہے کہ جہاں محض ضلع بولنے کے لیے محاورے میں تصرف کرتے ہیں وہاں ضلع برا معلوم ہوتا ہے۔ اور جب محاورہ پورا اترے، تو یہی ضلع بولنا حسن دیتا ہے۔ اور ہر صنعتِ لفظی کا یہی حال ہے۔

عاشق ہوئے ہیں آپ بھی اک اور شخص پر
آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے

لکھنؤ کے شعرا معشوق کا دوسرے پر عاشق ہونا نہیں باندھتے اور یہ مضمون بھی ان کے متروکات میں سے ہے اور اُن کی نظر میں پھیکا ہے۔

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیے

یعنی بہت سی حسرتیں تو نہ نکلیں، کوئی آرزو تو اب پوری کر۔

سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری
تقریب کچھ تو بہرِ ملاقات چاہیے(1)

مصوری کنایہ ہے شاعری سے[1] مگر عاشق مزاجوں کے فنون میں مصوری بھی ہے، شاعری بھی ہے، داستان گوئی بھی ہے، بذلہ سنجی بھی ہے، موسیقی بھی ہے۔ یعنی دھرپد گانا یا بین بجانا۔ اُس کے علاوہ چوسر اور گنجفہ ایک فن جداگانہ ہے۔ پھر اہلِ خرابات میں سے ہونا بھی شرط ہے۔ جب اس زیور سے آراستہ ہولیے تو حسینوں کی صحبت میں پہنچنے کے ذریعے سب حاصل ہو گئے۔ ایک بڑا فن یہاں سے شروع ہوا جس کے ابواب یہ ہیں حسنِ خطاب، ردِ جواب، اظہار فخر و ناز، نشست و برخاست کا انداز، چشم و ابرو کو پہچاننا، چہرے سے دل کا حال جاننا، مزاج دانی کی

---

[1] یہ کوئی اصولی بات نہیں، محض ایک بیان ہے۔ کیوں کہ کنائے میں لفظ کے لازمی معنی مراد ہوتے ہیں اور "شاعری" مصوری کا ملزوم نہیں۔ (ظ)

باتیں کرنا، نازک مزاجی سے ڈرنا، جس پر چاہنا اُس پر جوڑ مارنا، جسے چاہنا اُسے دل سے اتارنا، عرضِ حال میں رو دینا، تعریفِ حسن میں غش کھانا، ملاپ میں خوش اختلاطی اور دل لگی، بگاڑ میں ضد اور جلی کٹی، چھیڑ چھیڑ کر زبان کھلوانا، ستا ستا کر طرزِ ستم سکھانا، بھا لینے کی باتیں، منا لینے کی گھاتیں۔ نَعُوْذُ بِاللّٰہِ مِنَ الْھُجرِ (۲) وَالْخُرَافَۃِ۔[۱]

مے سے غرض نشاط ہے کس رو سیاہ کو؟
اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیے (۳)

یعنی بے ہوشی و بے خودی میں غم بھلا رہتا ہے۔

قطعہ

نشو و نما ہے اصل سے غالبؔ فُروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے (۴)
ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر، پائے خُم پہ چاہیے ہنگامِ بے خودی
رو سوئے قبلہ، وقتِ مناجات چاہیے
یعنی بہ حسبِ گردشِ پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مستِ مے ذات چاہیے

اس قطعے کا مطلب یہ ہے کہ تمام عالمِ اجسام کا مبدأ جسم و جسمانیہ سے منزہ ہے اور اس عالم سے باہر ہے۔ جیسے درخت کی شاخیں سب جڑ سے پھوٹ کر نکلی ہیں، لیکن جڑ چھپی ہوئی ہے۔ دوسری تمثیل یہ ہے کہ جو بات ہے وہ خاموشی ہی سے نکلی ہے یعنی پہلے معنی اُس کے ذہن میں آئے ہیں، اُس کے بعد اُس سے بات ہوئی ہے اور خود معنی پوشیدہ ہیں۔ تیسری تمثیل یہ ہے کہ باغ میں رنگ رنگ کے پھول ہیں اور ہر رنگ میں وجودِ بہار کا اثبات ہوتا ہے اور خود بہار آنکھوں سے

---

[۱] ہم فحش گوئی اور بے عقلی کی ہنسی لانے والی باتوں سے اللہ کی پناہ چاہتے ہیں۔ (ظ)

اوجھل ہے۔ اس کے بعد کہتے ہیں کہ گلہاے رنگا رنگ سے یہ سبق لینا چاہیے کہ ہر رنگ میں انسان اپنے مبدأ کو ثابت کرے۔ کبھی نشۂ مے میں سرشار رہے، کبھی زاہدِ شب زندہ دار رہے، یعنی یہ سب رنگ ذات کے صفات میں سے ہیں۔ اور ہر ہر صفت اپنے اپنے وقت پر ظہور کرتی ہے اور وجودِ ذات کی گواہی دیتی ہے۔

خاموشی کی (ی) وزن میں نہیں سماتی اس سے مصنف کا یہ مذہب ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی لفظ کے بھی آخر میں سے نظمِ اردو میں حروفِ علت کا گرجانا وہ جائز سمجھتے تھے۔ مگر سارے دیوان بھر میں الف کو یا واو کو مصنف نے لفظ فارسی سے نہیں گرنے دیا ہے۔ اس مسئلے میں لکھنؤ کے شعراے معتبر اختلاف کرتے ہیں۔ اور فارسی گویوں کی طرح (ی) کا گرانا بھی جائز نہیں سمجھتے۔ اور ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کے زمانہ سے یہ امر متروک ہے۔

قول فیصل اس باب میں یہ ہے کہ جب بروقت محاورہ اور اثناے گفتگو میں بہت جگہ حروفِ علت کا تلفظ میں سے گرا دینا، ہم لوگوں کی عادت میں ہے اور اس میں لفظ فارسی و ہندی کا امتیاز نہیں کرتے، تو وزنِ شعر میں گرانے کو کون مانع ہے؟ اور ہر زبان میں شعر کا مدار محاورے پر ہے۔ ناسخ مرحوم (ف ۱۸۳۸ء) نے محض فارسی پر قیاس کر کے اس کے ترک کا حکم دیا تھا، لیکن یہ قیاس صحیح نہیں۔ یہ کیا ضرور ہے کہ جو امر فارسی والوں کی زبان پر ثقیل ہے وہ اردو میں بھی ثقیل ہو۔ اور یہی وجہ ہے کہ خواجہ حیدر علی آتش مرحوم اور میر انیس مغفور (ف ۱۸۷۴ء) نے اس کی پابندی نہیں کی اور حروفِ علت کے گرانے میں لفظِ فارسی و اردو کا امتیاز نہیں کیا۔

مگر یہ امر البتہ عجیب ہے کہ مصنف نے الف اور واو میں تو پابندی کی اور (ی) کو گرا دیا ۔ حالانکہ یاے معروف کا اور اسی طرح واوِ معروف کا خواہ لفظِ فارسی میں ہو خواہ کلمۂ ہندی میں ہو، وزن میں سے گر جانا زبانِ اردو پر ثقیل ہے۔ اور واو اور یاے مجہول کا گرانا ثقیل نہیں ہے۔ بلکہ روابط میں سے گرانا تو فصیح ہے۔ اور الف کے گرانے نہ گرانے کا مدار محاورے پر ہے۔ جو (ی) اور (واو) کہ ماقبل مفتوح ہیں ان کا گرانا بہ شہادتِ محاورہ اردو میں ثقیل ہے، جیسا کہ فارسی میں ثقیل ہے۔ واوِ مجہول کو فارسی والے بھی اکثر لفظوں سے گراتے ہیں۔ لیکن یاے مجہول کو وہ اس سبب سے نہیں گراتے کہ (ی) کے گرنے سے اور زیر باقی رہ جانے سے اضافت کے ساتھ التباس ہو جاتا

ہے۔ اور ہماری زبان میں ویسی اضافت نہیں ہے۔ اس سبب سے یاے مجہول کا گرانا ہماری زبان میں ثقیل نہیں ہے۔ البتہ اگر منادیٰ میں یاے مجہول ہو اور حرف ندا محذوف ہو تو اُس (ی) کا گرنا برا معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً جرأت (ف ۱۸۱۰ء) کے اس شعر میں:

کس مزے سے یہ بہ اظہارِ وفا اس نے کہا   مت بناوٹ، نہیں اب تری، جھوٹے! وہ آنکھ[ل]

اگر (ی) کو گرادیں اور مصرعے کو یوں کردیں

ع   مت بناوٹ، نہیں اب ہے تری جھوٹے! وہ آنکھ

تو دیکھو کیا بُرا معلوم ہوتا ہے۔

(۱۳۳)

بساطِ عجز میں تھا ایک دل، یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے بہ اندازِ چکیدن سرنگوں وہ بھی

اردو کی زبان متحمل نہیں ہے کہ چکیدن کا لفظ اُس میں لائیں مگر مصنف پر فارسیت غالب تھی اس سبب سے وہ نامانوس نہ سمجھے۔

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف، تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی (۱)

پہلے تکلف کے معنی بناوٹ اور تصنع اور دوسرے تکلف سے مراد لحاظ و پاسِ خاطر جو دل سے نہ ہو اور بہ تصنع ہو۔ یعنی اگر اُسے جنون نہ کہوں تو گویا اپنے سے آپ تکلف کیا۔ (۲)

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے؟
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں (۳) وہ بھی

بخشیدن فارسی مصدر ہے۔ اُس سے اردو میں بخشنا بنالیا ہے۔ جیسے بخشنا اور تجویزنا اور خریدنا۔ مگر ایسے لفظ کے استعمال کو کسی قدر غیر فصیح سمجھتے ہیں اس شعر میں تمنا کی تشبیہ جال سے

[ل] کلیات جرأت : ص ۴۴۲ (ط)

اور خیال مرگ کی تشبیہ ایک مریل شکار سے، محسوس کی غیر محسوس سے تشبیہ ہے اور پھر وجہ شبہ مرکب۔ اس سبب سے تشبیہ بدیع ہے۔

نہ کرتا کاش! نالہ، مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعثِ افزایشِ دردِ دروں وہ بھی

پہلا مصرع محاورے میں ڈھلا ہوا ہے، لیکن دوسرے مصرعے پر فارسیت بے طرح غالب آئی ہے (۴)۔ ہم دم کا لفظ نالے کے مناسب ہے، ورنہ یہاں (پہلے) کا لفظ یا (ناصح) کا لفظ بھی کھپ سکتا تھا۔

نہ اتنا بُرّشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

قتل ہوتے وقت تڑپنے کے عالم میں یہ خطاب ہے۔ اور تیغ جفا سے خود وہ تلوار مراد ہے جس سے قتل ہو رہا ہے، اور جس سے جفا ہو رہی ہے۔ مگر موج کی تشبیہ تلوار سے مبتذل ہے۔ اُسے دریائے بے تابی کی موج خوں کہہ کر جدت پیدا کی ہے۔ حاصل یہ کہ تمھاری ایک تلوار کیا چیز ہے، میرا دریائے بے تابی جو موج زن ہو رہا ہے تو سیکڑوں ایسی تلواریں مجھ پر چل رہی ہیں۔

ہے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

ایک دو چار سات آسمان ہوئے۔

مرے دل میں ہے غالبؔ شوقِ وصل و شکوۂ ہجراں
خدا وہ دن کرے جو اُس سے میں یہ بھی کہوں وہ بھی (۵)

لفظ (غالب) یہاں دونوں معنی رکھتا ہے۔

(۱۳۴)

ہے بزمِ بتاں میں سخن آزردہ لبوں سے   تنگ آئے ہیں ہم ایسے خوشامد طلبوں سے

سخن کو خوشامد طلب کہا ہے یعنی محفلِ معشوق میں سخن میرے لب سے روٹھ گیا ہے۔ چاہتا ہے خوشامد کروں تو لب تک آئے۔ غرض یہ ہے کہ معشوق کے سامنے بات منہ سے نہیں نکلتی۔ یا معشوقوں کو خوشامد طلب کہا ہے کہ اُن کی خوشامد کرتے کرتے سخن لبوں سے بیزار ہو گیا ہے۔ (۱)

ہے دورِ (۲) قدح وجہِ پریشانیِ صہبا
یک بار لگا دو خُمِ مے میرے لبوں سے

دور میں پریشانیِ صہبا ہونا ظاہر ہے کہ جو جو شریک دور ہے وہ پیے گا اور شراب تقسیم ہو جائے گی۔ اور تقسیم کو پریشانی لازم ہے۔ اور جب ایک ہی شخص سب شراب پی لے تو شراب پریشانی سے بچ جائے گی۔ جس طرح خم میں ایک جگہ تھی، اُسی طرح اب دماغ میں ایک ہی جگہ رہے گی۔ کثرتِ مے خواری میں مبالغہ کرنا شعرا کی عادت قدیم سے چلی آتی ہے۔ مصنف نے بھی تقلیداً کہہ دیا ورنہ یہ مضمون کوئی لطف نہیں رکھتا۔

رندانِ درِ مے کدہ گستاخ ہیں زاہد!
زنہار نہ ہونا طرف (۳) ان بے ادبوں سے

اے زاہد! یہ رند جو مے خانے کے دروازے پر بھیڑ لگائے ہوئے ہیں، بہت گستاخ ہیں۔ زنہار ان کے منہ نہ لگنا۔ یعنی کہیں شراب کی حرمت ان کے سامنے بیان نہ کرنا۔ کسی سے طرف ہونا اب متروک ہے۔ میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) کے زمانے کا محاورہ ہے۔ (۴)

بے دادِ وفا دیکھ کہ جاتی رہی آخر (۵)
ہر چند مری جان کو تھا ربط لبوں سے (۶)

ہر چند کہ میری جان لبوں سے بہت مانوس تھی۔ یعنی ہمیشہ ہونٹوں ہی پر جان رہا کرتی تھی، لیکن وفا کے چلتے آخر جاتی ہی رہی اور ایسے مانوس اور محبوب رفیقوں کو یعنی لبوں کو اُس نے چھوڑ دیا۔ اور اس طرح کے ایک روح دو قالب رفیقوں میں جدائی غمِ وفا کے ظلم سے ہو گئی۔

(۱۳۵)

تا، ہم کو شکایت کی بھی باقی نہ رہے جا
سن لیتے ہیں، گو ذکر ہمارا نہیں کرتے

یعنی اگر کوئی میرا ذکر خود سے اُن کے سامنے چھیڑتا ہے، تو اُسے منع بھی نہیں کرتے کہ وہ تو صاف صاف بے مروتی اور بگاڑ ہے اور شکایت کا موقع مجھے مل جائے گا۔ یعنی چاہتے ہیں کہ مجھے ان سے بات کرنے کا موقع ہی نہ ملے۔ اس شعر میں مصنف نے معشوق کے مزاج کی اُس حالت کو نظم کیا ہے، جو انتہائی درجے کے بگاڑ میں ہوتی ہے۔ یعنی خفگی بھی نہیں ظاہر کرتا کہ معذرت کریں، نفرت بھی ظاہر نہیں کرتا کہ شکایت کریں، اظہار ملال بھی نہیں کہ منالیں۔ گویا ہمارے اُس کے کبھی کی ملاقات ہی نہ تھی۔ اس قسم کی حالتوں کا نظم کرنا اَوْقَعُ فِی النَّفْسُ ہوا کرتا ہے اور یہ بڑے مرتبے کی شاعری ہے۔ گو کہ بیان اور بدیع کی کوئی خوبی اس میں نہیں ہے۔

شیخ الرئیس نے شفا میں شعر کے لذیذ ہونے کا سبب وزن کے علاوہ محاکات یعنی شاعری کے نقشہ کھینچ دینے کو لکھا ہے۔ کہتا ہے:

والدليل على فرحهم بالمحاكاه أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوادت الكريهة، المغفور منها، ولو شاهدوها انفسها لتنطّسوا منها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونه محاكاة۔[1]

یعنی محاکات سے لذت پانے کی دلیل یہ ہے کہ جو جانور کریہہ المنظر اور قابل نفرت ہیں، اُن کی تصویر دیکھ کر لوگ خوش ہوتے ہیں۔ اگر خود اُن کو دیکھیں تو اُدھر سے آنکھ پھیر لیں، تو معلوم ہوا کہ نہ اُس صورت میں لذت ہے نہ تصویر میں ہے، بلکہ تصویر مِنْ حَیْثُ الْمُحَاکَاتْ لذیذ ہے۔

---

[1] كتاب الشفاء (قلمی) ورق ۲۵۷ الف (المقالة من الجملة الأولى من المنطق وفيه فصول. فصل في الأخبار عن كيفية ابتداء نشر الشعر وأصنافه) (ط)

غرض یہ ہے کہ تصویر کے لذیذ ہونے کا جو سبب ہے، شعر کے لذیذ ہونے کا بھی وہی باعث ہے۔ یعنی شاعری وہی اچھی، جس میں مصوری کی شان نکلے۔ بہت بڑھ ہوا وہی شعر ہے جس میں معشوق کے کسی انداز یا کسی ادا کی تصویر کھینچی ہوئی ہو۔ بلکہ معشوق کی کیا تخصیص ہے، دیکھو وحید مرحوم (ف۱۸۸۹ء) نے طیور کا نقشہ دکھا دیا ہے۔

چنگل کی تو رہ گئے پر تولتے ہوئے   چپ بلی تو مل کے اُڑے بولتے ہوئے[1]

اس بیت میں طیور کی ادا ہے، معشوق کی بھی نہیں، مگر محاکات پائی جاتی ہے۔ اس سبب سے کس قدر لذیذ ہے۔

غالبؔ ترا احوال سنا دیں گے ہم ان کو
وہ سن کے بلا لیں یہ اجارہ نہیں کرتے

شعر تو بہت صاف ہے، لیکن اس کے وجوہِ بلاغت بہت دقیق ہیں۔ پہلے دلوں کا یہ کہنا کہ (سنا دیں گے ہم اُن کو) اس کے معنی محاورے کی رو سے یہ ہیں کہ کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی موقع پر اُن کے مزاج کو دیکھ کر باتوں باتوں میں یا ہنسی ہنسی میں تیرا حال اُن کے گوش گذار کر دیں گے، اتنا ذمہ ہم کرتے ہیں (۱) یعنی صاف صاف کہنے کی جرأت نہیں رکھتے۔ غرض کہ یہ سب معانی اس لفظ سے مترشح ہیں۔ اس وجہ سے کہ اس کا موقعِ استعمال یہی ہے۔ اور بہ التزام اس سے معشوق کا غرور اور تمکنت اور رعب و نازک مزاجی اور خود بینی و خود رائی بھی ظاہر ہوتی ہے۔

فرض کرو اگر مصنف نے یوں کہا ہوتا کہ (کہہ دیں گے ہم اُن سے) تو اکثر اِن معانی میں سے فوت ہو گئے ہوتے۔ اور یہ کہنا کہ (اجارہ نہیں کرتے) اس کے کہنے کا موقع جب ہی ہوتا ہے، جب کوئی نہایت مصر ہو اور کہے کہ جس طرح بنے میرے اُن کے ملاپ کروا دو نہیں تو تم سے شکایت رہے گی۔ غرض کہ اس فقرے نے عاشق کے اصرارِ بے تابانہ کی تصویر کھینچی ہے۔ ایک تو کلام کا کثیر المعنی ہی ہونا وجوہِ بلاغت میں سے بڑی وجہ ہے۔ پھر اُس پر یہ ترقی کہ ادھر معشوق کی تمکنت و ناز، اِدھر عاشق کی بے تابی و اصرار کی دونوں تصویریں بھی اسی شعر میں سے جھلکی دکھلا رہی ہیں۔

---

[1] سید محمد ہادی متخلص بہ وحید لکھنوی کے مجموعۂ مراثی ''ریحانِ غم'' اور بعض دوسرے مطبوعہ مراثی میں یہ شعر دست یاب نہیں ہوا۔ (ظ)

(۱۳۶)

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

اس حسرت کو غمِ عشق نے بھی نہ غارت کیا۔

(۱۳۷)

غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا(۱) تقریب تیرے یاد آنے کی(۲)

یعنی جب غمِ دنیا سے سر اٹھایا تو فلک کو دیکھا، اور فلک کا دیکھنا تیری یاد آجانے کی تقریب ہے۔ (۳) (ہے) دوسرے مصرعے میں سے محذوف ہے۔ اور تقریب کی وجہ یہ کہ تو ہمیشہ ایسے ظلم کیا کرتا تھا کہ ہم فلک کو دیکھ کر رہ جاتے تھے۔ اب جو اتفاق سے کبھی فلک کو دیکھ لیتے ہیں تو تو یاد آجاتا ہے۔ حاصل یہ کہ بارِ غم سے سر اٹھانے کی بار آئی تو فلک کو دیکھ کر معشوق یاد آیا اور پھر غم کا سامنا ہو گیا۔

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب؟
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

یعنی خط کھولنے کی تو اُس سے امید ہی نہیں۔ اب جلانے کی بھی اُس نے قسم کھالی۔ کاش کے جلاتا اور مکتوب سے شعلہ اٹھتا، تو مضمونِ مکتوب کھلتا اور حالِ سوزِ غم اُس پر ظاہر ہو جاتا۔ یعنی میرے مکتوب کے کھلنے کی وہاں کوئی صورت اگر تھی تو یہی تھی کہ وہ اسے جلا دیا کرتا تھا۔ اب وہ بھی امید نہ رہی۔

لپٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے
ولے مشکل ہے حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی

یہ ظاہر ہے کہ حریر میں شعلہ لپٹا ہوا نہیں رہ سکتا اور بھڑک اٹھتا ہے۔ مگر پھر بھی دل میں سوزِ غم چھپا لینے سے یہ آسان ہے۔ آسان کہنے سے معنی یہ پیدا ہوئے کہ دل پرنیاں سے نازک تر ہے اور سوزِ غم شعلے سے بھی زیادہ سرکش ہے۔

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو، دیکھنا شوخی بہانے کی

یعنی اٹھے تھے اس بہانے سے کہ باغ کی سیر کو جاتے ہیں اور مطلب یہ تھا کہ اپنے زخمیوں کو دیکھ آئیں (۴)۔ شوخی اس بہانے میں یہ نکلی کہ زخمیوں کے دیکھنے کو آپ باغ کی سیر سمجھتے ہیں۔

ہماری سادگی تھی التفاتِ ناز پر مرنا
ترا آنا نہ تھا ظالم! مگر تمہید جانے کی

یعنی تو اسی لیے آیا تھا کہ تھوڑی دیر میں چلا جائے اور ہم اپنی سادگی سے اُسے التفات سمجھے اور اُسی التفات پہ مرنے لگے۔

لکد کوبِ حوادث کا تحمل کر نہیں سکتی
مری طاقت کہ ضامن تھی بتوں کے ناز اٹھانے کی (۵)

مطلب یہ ہے کہ اب ایسی بے طاقتی ہے کہ بارِ حوادث نہیں اٹھ سکتا۔ وہی ہم ہیں کہ بتوں کے ناز اٹھایا کرتے تھے۔ اس سے یہ معنی نکلتے ہیں بتوں کے ناز شاعر کے عقیدے میں حوادث و آفات سے بڑھے ہوئے ہیں۔

کہوں کیا خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں غالب
بدی کی اُس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

اس غزل کے سب شعروں میں (نے) جزوِ قافیہ تھا اور اس شعر میں جزوِ ردیف ہو گیا ہے۔ قواعدِ قافیہ میں اس قسم کے قافیے کو معمولہ کہتے ہیں اور اسے عیوبِ قافیہ میں شمار کیا [جاتا][ل] ہے۔ لیکن شعرائے تصنع پسند اسے ایک صنعت سمجھتے ہیں۔ چنانچہ اہلی شیرازی (ف ۹۴۲ھ) نے ساری

[ل] قلابین کا لفظ طبع اول میں موجود نہیں۔ سیاقِ کلام کے لحاظ سے بڑھا دیا گیا ہے۔ (ع)

مثنوی سحرِ حلال میں ہر ہر شعر میں قافیہ معمولہ کا بھی التزام کرلیا ہے اور اسی طرح مفتی میر عباس مغفور (ف ۱۸۸۹ء) نے عربی کی مثنوی مُرصّع میں[1] قافیہ معمولہ کی قید کو لازم کرلیا ہے۔

(۱۳۸)

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی
دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی

آرزو خرامی سے مصنف کی مراد خرامِ حسبِ آرزو و مراد ہے۔ لیکن عبرت کرنا چاہیے، نہ کہ تقلید۔ ایسی ترکیبوں کے واہیات ہونے میں شک نہیں۔ پھر اسے مُنادی بنا کر اور بھی ستم کیا۔ ڈوبی ہوئی آسامی وہ مال گزار ہے جس سے محصول وصول ہونے کی امید نہ ہو۔ مطلب یہ ہے کہ جوشِ گریہ سے کوئی ایسا ثمرہ حاصل نہ ہوگا کہ حسبِ آرزو موافق مراد خرام کرسکوں۔ دل کو ڈوبی ہوئی اسامی سمجھنا چاہیے کہ اس کا ریاض بے ثمر رہا۔ اس شعر میں ہاتھ دھونا اور ڈوبنا جوشِ گریہ کے ضلع کی لفظیں ہیں اور خرام کے واسطے بیٹھ کا لفظ لائے ہیں۔

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

میں داغِ ناتمامی ہوں۔ یعنی مجھے اپنے ناتمام رہ جانے کا داغ ہے۔ جو لوگ کہ زبانِ اردو کے تنگ کرنے پر کمر باندھے ہوئے ہیں، اور فنِ معانی سے بہرہ نہیں رکھتے، اُن کی رائے میں

---

[1] مرزا محمد ہادی عزیزؔ لکھنوی (ف ۱۹۳۵ء) "تجلیات" میں اس مثنوی کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں "اجناس الجناس ملقب بہ مُرصّع" عربی مثنوی ہے۔ بعض فارسی اشعار بھی ہیں۔ پوری مثنوی تجنیس میں ہے۔ اس میں کل اقسامِ تجنیس کے دو ہزار سے زائد اشعار ہیں۔ ہر شعر کے مصرعِ اول و ثانی کے آخر میں تجنیس کا التزام ہے۔ مختلف مقامات کے چند شعر بہ طور نمونہ درج کیے جاتے ہیں :

وبعدُ فهذهٖ رَوْضٌ فسيحٌ   وَاَرْضُ اللّٰهِ وَاسِعَةٌ فَسِيحُوْا
وَسَمَّاهُ بِاَجْنَاسِ الْجِنَاسِ   رَجَا تَفْرِيْحٍ اَوْ تَفْرِيْحِ نَاسِ
فَاِنَّ الْاَنْسِجَامَ لَنَا اَنِيْسٌ   وَمَا فِي الْاِنْسِ جَامِلُنَا اَنِيْسٌ
(تجلیات : باب السیرۃ ص۲۲۷) (ط)

(سے) کا لفظ اس شعر میں برائے بیت ہے۔ اور (طرح) کے بعد (سے) کا لفظ بولنا اور لکھنا اور نظم کرنا انھوں نے چھوڑ دیا ہے۔ لیکن یہ محاورے میں تصرف ہے یا قیاس ہے۔ اور دونو ناجائز ہیں۔ میر (ف ۱۸۱۰ء) کہتے ہیں:

داغ ہوں رشکِ محبت سے (۱) کہ اتنا بے تاب   کس کی تسکیں کے لیے گھر سے تو باہر نکلا[۱]

یعنی مجھے رشکِ محبت کا داغ ہے۔

(۱۳۹)

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

یعنی جس جہان کا آسمان بیضۂ مور ہے۔

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے، ذرے میں جان ہے

یعنی کائنات تجھ کو اپنا مبدأ و اصل سمجھ کر بہ تقاضائے فطرت تیری طرف دوڑ رہی ہے، جس طرح پرتوِ آفتاب سے ذرے میں جان پڑتی ہے۔ اس شعر میں ذرّے کے جان دار ہونے نے بڑا لطف دیا۔ یعنی اُس کو ذی روح سے تشبیہ دی اور وجہ شبہ حرکت ہے۔

حالانکہ ہے یہ سیلیِ خارا (۱) سے لالہ رنگ
غافل کو میرے شیشے (۲) پہ مے کا گمان ہے

یعنی میرا شیشہ (۳) پتھر کی چوٹ کھا کر لال ہو رہا ہے اور لوگ جانتے ہیں کہ اس میں شراب بھری ہوئی ہے۔ مگر پتھر کی چوٹ سے شیشے کا ٹوٹنا سب باندھتے ہیں۔ چوٹ کھا کر سرخ ہو جانا خلاف واقع ہے۔ اس شعر میں صدرِ کلام میں لفظ حالانکہ خبر دیتا ہے کہ مصنف نے پہلے نیچے کا مصرع کہہ لیا ہے، اُس کے بعد مصرعِ بالا بہم پہنچایا ہے۔

ل کلیات میر : ۲۰۰/۱ (دیوان اول) (ظ)

کی اُس نے گرم سینۂ اہلِ ہوس میں جا
آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے

اہلِ ہوس رقیب سے مراد ہے کہ اُس کے سینے میں سوزِ عشق نہیں ہے اور اسی سبب سے اُسے ٹھنڈا مکان کہا ہے۔

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے(۴)

یعنی بوسۂ رقیب کے الزام پر معشوق نے لڑنا شروع کیا ہے۔ اور یہ خفگی اور عتاب سے اُس سے زیادہ گفتگو کرنا پسند نہیں کرتے۔

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں
فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے

ہندوستان کی تخصیص یہ ہے کہ سایے میں تیرگی ہوتی ہے۔ اور ہندوستان بھی کالا ملک ہے۔ اس شعر میں مصنف نے ہندوستان کو بہ اعلان نون نظم کیا ہے۔ میر انیسؔ مرحوم (ف ۱۸۷۴ء) کے اس مصرعے پر:

ع مسکن چھٹا ہمائے سعادت نشان سے[۱]

لکھنؤ میں اعتراض ہوا تھا کہ حرف مد کے بعد جو نون کہ آخر کلمہ میں پڑے، فارسی والوں کے کلام میں کہیں بہ اعلان نہیں پایا گیا ہے۔ تو جب اردو میں ترکیب فارسی کو استعمال کیا اور کشورِ ہندوستان کہہ کر مرکب اضافی بنایا۔ یا ہمائے سعادت نشان باندھ کر مرکب توصیفی بنایا، تو پھر

---

[۱] مراثی انیس : ۲/۱۵۷۔ پورا بند حسب ذیل ہے :

یہ کہہ کے لی دلیر نے تلوار میاں سے
مسکن چھٹا ہمائے سعادت نشان سے
نکلی جو عندلیب ظفر آشیاں سے
چمکے شرارے، پھول جھڑے آسمان سے
دکھلائی شکلِ قہر، خدائے جلیل نے
آنکھوں پہ ڈر کے رکھ لیے پَر جبرئیل نے

اس مرثیے کا آغاز مصرع ذیل سے ہوتا ہے :

ع آمد ہے کربلا میں نیستاں کے شیر کی (ظ)

نحوِ فارسی کی تبعیت نہ کرنے کا کیا سبب؟ اگر لفظ ہندوستان یا شان وغیرہ بغیر ترکیب فارسی کے ہوتا تو شاعر کو اعلان کرنے نہ کرنے کا اختیار تھا۔ لیکن ترکیب فارسی میں نحوِ فارسی کا اتباع ضرور ہے۔ اور اس طرح کا اعلان لکھنؤ کے غزل گویوں میں ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کے وقت سے متروک ہے۔ (۵)

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ، جگر کا نشان ہے (۶)

یعنی غم سے داغ ہوا اور داغ جگر کو کھا گیا۔ اب اگر کسی سے کہتا ہوں کہ کبھی ہم بھی جگر رکھتے تھے اور اُس کی نشانی داغ اب تک موجود ہے، تو کسی کو میرے کہنے کا اعتبار نہیں آتا۔ یہ مضمون بہت نیا اور خاص مصنفِ مرحوم کا نتیجۂ فکر ہے۔

ہے بارے اعتمادِ وفاداری اس قدر
غالب ہم اس میں خوش ہیں کہ نامہرباں ہے (۷)

یعنی معشوق کے نامہرباں ہونے سے ہم خوش ہیں کہ ہماری وفاداری پر اُس کو بھروسا ہے۔ جانتا ہے کہ بے رخی کرنے سے بھی یہ ترکِ محبت نہ کرے گا۔

(۱۴۰)

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

یہ ساری غزل معشوق (۱) کا مرثیہ ہے۔ اس شعر میں یہ مطلب ہے کہ تجھ کو حالتِ نزع میں دیکھ کر جو دردمند ہو رہا ہوں، تو تو اس عالم میں بھی میرا غم گوارا نہیں کرتا اور بے قرار ہو رہا ہے۔ وہ دن کدھر گئے جب ہم مرتے تھے اور تم بات نہ پوچھتے تھے۔

تیرے دل میں گر نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ
تو نے پھر کیوں کی تھی میری غم گساری ہائے ہائے

یعنی اُسی طرح کاش مجھ سے ناآشنا تو رہتا تو اچھا تھا۔

کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال؟
دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے

یعنی میری غم خواری کر کے اپنے تئیں رسوا کیا۔ پھر شرمِ رسوائی سے اپنی جان دے دی۔

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا؟
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائداری ہائے ہائے (۲)

گو کہ تو نے عمر بھر نباہنے کا عہد کیا۔ لیکن تیری عمر ہی نے وفا نہ کی۔

زہر لگتی ہے مجھے آب و ہوائے زندگی
یعنی تجھ سے تھی اسے ناسازگاری ہائے ہائے

یعنی جب زندگی نے تجھ سے وفا نہ کی تو میں بھی اس زندگی سے بیزار ہوں۔

گل فشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا؟
خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے

یا تو جلوہ افروزی کے وقت ناز و انداز سے پھول جھڑتے تھے، یا اب لوحِ قبر پر گل کاری ہو رہی ہے۔ (۳)

شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

یعنی لوگوں سے چھپ کر عمر بھر کے لیے مجھ سے پیمانِ وفا باندھا، مگر شرمِ رسوائی سے اپنے تئیں ہلاک بھی کیا۔

خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی
اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہائے ہائے

اس شعر میں شکایت ہے لیکن قصدِ شکایت نہیں ہے، بلکہ توجع ہے۔[۱]

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا
دل پہ اک لگنے نہ پایا زخمِ کاری ہائے ہائے

یعنی مجھے آرزو تھی کہ تو مجھے چھریاں مارے اور وہ آرزو پوری نہ ہوئی۔ زخم اٹھانے کی

آرزو یہاں معنیِ حقیقی پر نہیں ہے بلکہ بر سبیلِ توجّع ہے[۱]

کس طرح کاٹے کوئی شب ہاے تارِ برشکال؟
ہے نظر خو کردۂ اختر شماری ہاے ہاے

یعنی ہمیں تو عادت تھی کہ شوقِ وصال میں اور شبِ فراق میں تارے گن گن کر رات کاٹتے تھے۔ اب یہ برسات کی اندھیری راتیں کیوں کر ہم سے کٹیں گی۔ برشکال استعارہ ہے رونے سے[۲]۔ اور شب ہاے غم کو شب ہاے تار کہا ہے۔

گوش، مہجورِ پیام و چشم محرومِ جمال
ایک دل تس (۴) پر یہ نا امیدواری ہاے ہاے

لکھنؤ کے شعرا میں آتشؔ (ف ۱۸۴۷ء) و ناسخؔ (ف ۱۸۳۸ء) وغیرہ اور دلی میں ذوقؔ (ف ۱۸۵۴ء) و مومنؔ (ف ۱۸۵۲ء) وغیرہ مصنف کے عصر سے کسی قدر پیشتر ہی ہیں۔ (تس پر) کسی کے کلام میں نہیں ہے۔ اور نہ لکھنؤ میں نہ دلی میں عرصے سے یہ لفظ بولا جاتا ہے۔ (۵) مصنف کے قلم سے اس لفظ کا نکلنا نہایت حیرت ہے اور یہ لفظ اس بات کا شاہد ہے کہ مرزا نوشہ مرحوم کی زبان دلی سے کسی قدر علاحدہ ہے[۳]۔ (۶)

---

[۱] تَوَجُّع : اظہارِ غم (ظ)

[۲] "برشکال" یہاں معنیِ لغوی میں ہے، جیسا کہ خود طباطبائی کی شرح سے ظاہر ہے۔ لہٰذا اسے رونے سے استعارہ قرار دینا ایک طرح کا تحکم اور اپنی ہی شرح سے اختلاف کے مرادف ہے۔ (ظ)

[۳] میر حسن کی پیدائش (قیاساً ۱۷۲۷ء) پرانی دلی کے محلّہ سید واڑہ میں ہوئی تھی۔ شروع جوانی میں فیض آباد آگئے تھے۔ اکتوبر ۱۸۸۶ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ ان کی مثنوی سحر البیان (تکمیل ۱۷۸۴-۸۵ء) میں "تس اوپر" موجود ہے:

وہ پیٹھ اس کی شفاف آئینہ ساں
تس اوپر وہ چوٹی کا پڑنا وہاں
(سحر البیان ، ص ۲۰۲ (داستان زلف اور چوٹی کی تعریف میں)

اسی طرح قدرؔ بلگرامی تلمیذ سحرؔ و بحرؔ و برقؔ (ولادت : بلگرام اکتوبر ۱۸۳۳ء- وفات : لکھنؤ ستمبر ۱۸۸۴ء) کے ہاں صاحب نور اللغات کی صراحت کے مطابق "جس تس" آیا ہوا ہے۔

درجے میں بڑھا ہوا ہے جس تس سے قدرؔ
دگنا ہوا رتبہ یہ کہیے کس سے قدر
(نور : ۲/۷۷- مادۂ جس تس)

اس لیے یہاں غالبؔ پر طباطبائی کا اعتراض اور طعن مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ (ظ)

عشق نے پکڑا نہ تھا غالبؔ ابھی وحشت کا رنگ
رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہائے ہائے

میری ہرزہ گردی و دشت نوردی کی نوبت نہ آئی تھی کہ شرمِ رسوائی سے معشوق نے اپنی جان دے دی۔ اور دل میں ذوق خواری، جو تھا وہ دل ہی میں رہ گیا۔

(۱۴۱)

سرگشتگی میں عالمِ ہستی سے یاس ہے
تسکیں کو دے نوید کہ مرنے کے آس(۱) ہے

یعنی سرگشتگی کے سبب سے زندگی سے یاس ہے۔ اب تسکین کو نوید ہو کہ مرنے کے بعد سرگشتگی سے نجات ہو جائے گی۔

لیتا نہیں مرے دلِ آوارہ کی خبر
اب تک وہ جانتا ہے کہ میرے ہی پاس ہے

وہ ابھی تک یہی جانتا ہے کہ میرا دل میرے پاس موجود ہے اور یہاں وہ اختیار سے جا چکا۔

کیجے بیاں سرورِ تبِ غم کہاں تلک
ہر مُو مرے بدن پہ زبانِ سپاس ہے

یعنی تپِ غم کے چڑھنے میں جو رونگٹا کھڑا ہوتا ہے، وہ زبانِ سپاس ہو جاتا ہے۔ تک اور تلک کے باب میں شعرائے حال نے تلک کو متروک اور تک کو اختیار کیا ہے۔ لیکن قدما کے کلام کو دیکھنے سے یہ پتا لگتا ہے کہ لفظ تک اور تلک دونوں مُستَحدَث ہیں[۱]۔ اگلے زمانے میں (کہاں تلک) کی جگہ (کہاں تئیں) اور (کہاں لگ) بولتے تھے اس سے (تلک) بنا یعنی تئیں میں ت کو لے لیا اور لگ میں گاف کو کاف کر دیا۔ اس کے بعد (تلک) میں بھی تخفیف کر کے (تک)

---

[۱] مُستَحدَث: نیا پیدا کیا گیا (ط)

کہنے لگے[۱]۔ لیکن (تلک) کا لفظ ابھی تک محاورے سے خارج نہیں ہے۔ اس کا ترک بلا وجہ ہے۔

ہے وہ غرورِ حسن سے بیگانۂ وفا
ہرچند اُس کے پاس دلِ حق شناس ہے

یعنی میرا دلِ حق شناس اُسی کے پاس ہے اور اُس نے حقِ وفا سے آگاہ کر دیا ہے، مگر وہ غرورِ حسن میں کب سنتا ہے۔ اگر دلِ حق شناس سے معشوق کا دل مراد ہیں تو محاورے کے خلاف ہوگا۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ اُس کے پاس دلِ روشن اور چشمِ بینا ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس کا دل روشن ہے اور چشم بینا۔

پی (۲) جس قدر ملے شبِ مہتاب میں شراب (۳)
اس بلغمی مزاج (۴) کو گرمی ہی راس (۵) ہے

یعنی چاندنی رات ٹھنڈی ہوتی ہے اور میرا مزاج بلغمی، کیونکر شراب نہ پیتا؟ یا یہ کہ شبِ ماہ کا مزاج مرطوب ہے۔ اُس کے لیے شراب پینا مصلح ہے۔

ہر اک مکاں کو ہے مکیں سے شرف اسدؔ
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

یعنی جنگل کی اداسی کا یہ سبب ہے ورنہ اداس نہ ہوتا۔

(۱۴۲)

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

یعنی مَیں وہ مجذوب ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے۔ تو خامشی کا فائدہ بے خاموش ہوئے مجھے حاصل ہے اور حال سے وارداتِ قلبیہ مراد ہیں۔

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ
دل فردِ جمع و خرجِ زباں ہائے لال ہے

---

[۱] ”تلک“ کی یہ تحقیق و تعلیل طباطبائی کی نکتہ آفرینی ہے۔ کتبِ لغات میں اس کی کوئی اصل موجود نہیں۔ (ظ)

یعنی حسرت اظہار زبان کے گویا نہ ہونے سے گلہ مند ہے۔ کس کے آگے اس گلے کو بیان کروں؟ اور فرد و جمع و خرج سے طور مارِ شکایت مراد ہے۔ یعنی اظہار شوق زبان سے نہ ہوگا تو دل میں زبان کی شکایتیں بھری ہوئی ہیں۔ مصنف نے زبان کو جمع اس اعتبار سے کہا ہے کہ بہت سے موقعوں پر زبان نے اظہار شوق میں کوتاہی کی ہے۔ اور ممکن ہے کہ احباب کی زبانیں مراد لیں۔

کس پردے میں ہے آئنہ پرداز؟ اے خدا
رحمت (۱)، کہ عذر خواہ، لب بے سوال ہے[1]

لب بے سوال کا بے نفس ہونا ضرور ہے۔ اور لب کو بے سوال و بے نفس اس مناسبت سے کہا ہے کہ نفس کے پہنچنے سے آئینہ مکدر ہو جاتا ہے، تو ضرور ہوا کہ آئینہ پرداز سے ملنے کی خواہش لب بے سوال سے کرنا چاہیے۔ اور آئینہ پرداز وہ جو آئینے کو جلا کرے۔ رحمت کا فعل محذوف ہے یعنی رحم کر۔ (۲)

ہے ہے خدا نخواستہ وہ اور دشمنی
اے شوقِ منفعل! (۳) یہ تجھے کیا خیال ہے

شوق کی صفت منفعل اچھی نہیں۔ مطلب یہ ہے کہ اے شوق تو جو پشیمان ہو رہا ہے کہ ہم نے دشمن کو دوست سمجھ کر ربط کیا، یہ خیال تیرا غلط ہے۔ (۴)

مشکیں لباسِ کعبہ (۵) علیؑ کے قدم (۶) سے جان
نافِ زمین ہے نہ کہ نافِ غزال ہے

(جان) اس شعر میں (بداں) کا ترجمہ ہے یا (اِعْلَمْ) کا۔ (زمین) ترکیب اضافی فارسی میں ہے اور اعلانِ نون کے ساتھ ہے۔ حالانکہ نحو فارسی کے یہ خلاف ہے اس لیے کہ جب زمین میں اعلانِ نون کیا تو وہ مہند لفظ ہو گیا، پھر اس کی طرف اضافت فارسی کیونکر صحیح ہوگی؟ جیسے سودا کا یہ مصرع:

ع تن پر اگر زباں ہو بجائے ہر ایک مو[2]

---

[1] نسخہ عرشی میں "عذر خواہ" کو اضافت کے ساتھ "عذر خواہِ لب بے سوال" لکھا گیا ہے۔ (ظ)

[2] قصائد سودا ص ۲۵۰- مصرع اول ہے "یاں شعر و شاعری سے ادا ہو نہ حق مدح" (ظ)

کہ اس میں ترکیب فارسی میں (ایک) کا لفظ آ گیا ہے اور (ایک) ہندی ہے (یک) کا۔

کعبے کو نافِ زمین کہنا حدیث کا مضمون ہے اور نافِ زمین سے وسطِ زمیں مراد ہے، لیکن اس پر یہ اعتراض ہوتا ہے کہ وسطِ زمیں کب ہے؟ خطِ استوا سے اکیس درجہ اور کئی دقیقہ شمال میں ہٹا ہوا ہے۔ اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ اول تو ایسی حدیثیں بہت کم ہیں جن کا قطعی الصدور ہونا اور محفوظ المتن ہونا ثابت ہو۔ اور مان لینے کے بعد دیکھو اہلِ یوروپ نے خاک چھان کر جو تاریخی حالات تحقیق کیے ہیں، ان میں سے یہ امر بھی حیرت خیز ہے کہ اقصائے شمال میں جہاں برف اور سردی انتہا کی ہے، بہ کثرت ایسے جانوروں کی ہڈیاں ملتی ہیں جو گرم ملکوں کے رہنے والے ہیں اور کبھی منطقۂ حارّہ سے باہر رہ کر زندہ نہیں رہ سکتے۔ یہ امر بڑا قرینہ ہے اس بات کا کہ کسی زمانے میں یہ ملک منطقۂ حارّہ کے نیچے تھے اور جہاں برف پڑتی ہے یہاں لو چلا کرتی تھی۔ اس سے یہ امر بہ خوبی نکلا کہ جب اقصائے شمال منطقۂ حارہ میں تھا تو عرب کا ملک ضرور خطِ استوا پر ہوگا۔ (۷)

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمین کو عرقِ انفعال ہے

جب میری صحرا نوردی کے لیے زمین کی وسعت ہیچ ثابت ہوئی تو زمین عرقِ شرم میں غرق ہو گئی۔ یہ دریا گویا عرقِ انفعال ہے۔

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یعنی تمام عالم محض خیالی و اعتباری ہے۔ اپنی ہستی کو ہستی نہ سمجھنا چاہیے۔ کرۂ عالم کو حلقۂ دامِ خیال سے تعبیر کیا ہے۔

(۱۴۳)

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے (۱)

دل میں چھپے ہوئے شکوے کو دبی ہوئی آگ سے تشبیہ دی ہے۔ اس لیے کہ اظہارِ شکایت سے اکثر آتشِ عناد مشتعل ہو جاتی ہے۔

ولا یہ درد والم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر (۲)
نہ گریۂ سحری ہے نہ آہِ نیم شبی ہے

آخر کے معنی یہ ہیں کہ انجام اس درد والم کا یہی ہوگا کہ نہ گریہ رہے گا نہ آہ۔ یعنی کام کر کے (۳) تکلیف واذیت سے نجات دے گا۔

(۱۴۴)

ایک جا حرفِ وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے

یعنی حرفِ وفا جھوٹ موٹ لکھ دیا تھا اصل میں غلط تھا، جبھی تو مٹ گیا۔ اس سے یہ لطیفہ پیدا ہوا کہ تیرے خط کا کاغذ غلط بردار ہے۔ یعنی کاغذ تیرا ایسی چیز ہے جس سے کاتب غلط لفظ کو اٹھالیتا ہے[1]

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں؟
ہم نہیں جلتے، نفَس ہر چند آتش بار ہے

یعنی ہر نفس سینے میں جا کر اشتعال پیدا کرتا ہے اور وہی اشتعال باعثِ حیات ہے۔ حالانکہ ہر اشتعال میں جسم کا انس (1) اور بدن کا ہیولیٰ فنا ہوتا ہے۔ اس سے یہ بات صاف نکلی کہ بہ حسبِ طبیعت و بہ مقتضائے فطرت ہر ذی حیات کو ذوقِ فنا ہے۔ اس لیے کہ وہی اشتعال جو فنا کرتا

---

[1] طبا طبائی نے یہاں "غلط بردار" کا جو مفہوم تحریر کیا ہے، واضح نہیں ہے۔ اس کے برخلاف حالیؔ نے یادگارِ غالب میں اس کی وضاحت بہتر طریقے سے کی ہے۔ لکھتے ہیں

"غلط بردار اس کاغذ کو کہتے ہیں جس پر سے حرف بہ آسانی گزلک (= تیز چھری) وغیرہ سے اُڑ سکے اور کاغذ پر اس کا نشان باقی نہ رہے۔ مگر یہاں ازراہِ ظرافت غلط بردار کے یہ معنی لیے ہیں جس پر سے حرفِ غلط خود بخود اُڑ جائے۔ کہتا ہے کہ تو نے اپنے خط میں صرف ایک جگہ حرفِ وفا لکھا تھا سو وہ بھی مٹ گیا۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ آپ کے خط کا کاغذ غلط بردار ہے کہ جو بات سچے دل سے اس پر نہیں لکھی جاتی، وہ خود بخود مٹ جاتی ہے"

(یادگارِ غالب : ۱۵۵) (ظ)

ہے عینِ حیات ہے۔ لیکن اس ذوقِ فنا کی ناتمامی پر جی جلتا ہے کہ ایک بار جلا کیوں نہیں دیتا۔ جو لوگ مصنف کی سوانح عمری سے واقف ہیں انھیں حیرت ہوگی کہ ان کو یہ مسئلۂ دورانِ خون کہاں سے معلوم ہوا؟ (۲)

آگ سے، پانی میں بجھتے وقت، اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی در ماندگی میں نالے سے ناچار ہے (۳)

نالے سے ناچار ہے یعنی ''از نالہ چارہ ندارد'' کہتے ہیں باوجودیکہ آگ کی صفت میں سے خاموشی مشہور ہے۔ یہاں تک کہ لزوم ذہنی پیدا ہوگیا ہے کہ شاعر کو آگ کے تصور کے ساتھ معنی خاموشی کا تصور بھی ہوجاتا ہے۔ اس خاموشی پر بھی حالتِ درماندگی میں وہ چیخ اٹھتی ہے۔

ہے وہی بد مستیِ ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار (۴) ہے

یعنی از خود رفتہ تو وہ کرے اور الزام ہم پر ہو۔ یہ نہیں ہوسکتا۔ ذرّے کے رقص کو بدمستی سے تعبیر کیا ہے۔ یہ حسنِ تعلیل ہے۔ (۵)

مجھ سے مت کہہ ''تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی''
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے

یہ خفا ہیں اور معشوق منا رہا ہے۔ (۶)

آنکھ کی تصویر سر نامے پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جائے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے

کھل جانا یک ضلع کا لفظ ہے کہ جو سرنامے کے بھی مناسب ہے اور آنکھ سے بھی مناسبت رکھتا ہے۔

(۱۴۵)

پینس میں گزرتے ہیں وہ کوچے سے جو میرے
کندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے (۱)

---

[1] جوہر—سست مغز (نور) (ظ)

کندھا اور کاندھا دونوں طرح بولتے ہیں بدلنے کے ساتھ کندھا کہتے ہیں اور دینے کے ساتھ کاندھا محاورے میں ہے۔

(۱۴۶)

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

یعنی میری ہستی کو حیرت آباد بنادیا ہے اور حیرت کے لوازم میں سے یہ ہے کہ بے حرکت اور بے صدا کردے۔ جب وفورِ حیرت میں منہ سے آواز نہ نکل سکے، تو پھر نالہ کجا؟ لیکن تمنا کے ساتھ نالہ ہونا بھی ضرور ہے۔ غرض یہ کہ نالہ ہے مگر بے صدا ہے جیسے طائرِ عنقا کہ ذکر اس کا عالم میں ہے مگر کسی نے دیکھا نہیں۔ اپنی ہستی کو فضا سے تشبیہ زمان کی مکان سے تشبیہ ہے اور وجہ شبہ امتداد ہے، جو دونوں میں پایا جاتا ہے۔

خزاں کیا؟ فصلِ گل کہتے ہیں کس کو؟ کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

اس شعر کی بندش میں یہ حسن ہے کہ چھ جملے دو مصرعوں میں آگئے ہیں۔ اور ادائے معانی میں یہ حسن ہے کہ بلبل کی زبانی شکایت اسیری ہے۔ اور شکایت میں اطناب لطف دیتا ہے۔ تو معنیٔ قلیل کو الفاظِ کثیر میں یہاں مصنف نے ادا کیا ہے۔ اور اطناب کا زیادہ لطف اسی میں ہوتا ہے کہ چھوٹے چھوٹے جملے بہت سے ہوں، نہ یہ کہ ایک طولانی جملہ ہو۔ گو اس میں الفاظ زیادہ تر ہوں مگر اطناب کا لطف نہیں پیدا ہوتا۔

وفائے دلبراں ہے اتفاقی، ورنہ اے ہم دم
اثر فریادِ دل ہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے

یعنی اپنے چاہنے والوں پر حسینوں کا مہربان ہونا بخت (ا) و اتفاق سے ہے۔ تاثیرِ محبت کے ہم نہیں قائل۔ اس شعر میں (دیکھا) قافیۂ شائگاں ہے۔ یعنی الف اصلی نہیں ہے بلکہ علامت

فعل ماضی ہے۔ اسے مفت قافیہ کہتے ہیں اور درست سمجھتے ہیں۔ (۲)

نہ لائی شوخیِ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

''نیارد شوخیِ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی'' (۳) یعنی شوخیِ اندیشہ سے نا امیدی اور مایوسی کا صدمہ نہیں اٹھ سکتا۔ اسی تمنا میں ہمیشہ رہنا یاس سے بہتر ہے اور کفِ افسوس یاس ہی کے عالم میں ملتے ہیں، تو مصنف نے اس کی تاویل کی کہ یہ ہاتھ ملنا پھر تمنا سے تجدیدِ بیعت کرنا ہے۔

یہاں مصنف نے تفنّنِ کلام کی راہ سے (تجدیدِ عہدِ تمنا) کے بدلے (عہدِ تجدیدِ تمنا) کہا، گو محاورے سے الگ ہے لیکن معنی درست ہے۔ اور یہ بھی احتمال ہے کہ دھوکا کھایا جیسے (اصلاح ذات البین) (۴) کے مقام پر ایک خط میں (اصلاح بین الذاتین) لکھ گئے ہیں۔ وہ فقرہ یہ ہے:

> ''اگر خدانخواستہ مجھ میں اور مولوی صاحب میں رنج پید ہوتا تو آپ بہت جلد اصلاح بین الذاتین (۵) کی طرف توجہ کرتے۔''[۱]

(۱۴۷)

رحم کر ظالم کہ کیا بودِ (۱) چراغِ کشتہ ہے
نبضِ بیمارِ وفا دودِ چراغِ کشتہ ہے

پہلے مصرعے میں چراغِ کشتہ استعارہ ہے بیمارِ وفا سے۔ اور دوسرے مصرعے میں معنیِ حقیقی پر ہے۔ نبض کو دودِ چراغ کشتہ سے تشبیہ متحرک بہ متحرک ہے اور وجہ شبہ میں حرکت ہے۔ یعنی

---

[۱] غالب کے خطوط: ۲/۶۷۰ (مکتوب بہ نام خواجہ غلام غوث خاں بے خبر) یہاں جملہ اس طرح ہے
''اگر خدانہ خواستہ مجھ میں ان میں رنج پیدا ہوتا الخ''، ''ان'' سے مراد مولوی غلام امام شہید ہیں، جن کا ذکر اس خط میں اشارتاً اور صراحتاً دونوں طرح آیا ہے۔ (ظ)

سرد ہونا، کمزور ہونا، بہ تدریج کم ہوتے جانا وغیرہ۔ جتنے یہ سب صفات بجھے ہوئے چراغ کے دھوئیں میں ہیں وہ سب دم نکلتے وقت نبضِ بیمار میں ہوتے ہیں۔ انصاف یہ ہے کہ متحرک کی تشبیہ میں مصنف کو ید طولیٰ ہے۔ اطبا اس وقت کی نبض کو دودی کہتے ہیں یعنی کیڑے کے رینگنے سے تشبیہ دیتے ہیں کہ عربی میں دود کیڑے کو کہتے ہیں۔ دونوں تشبیہوں کے مقابلے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی تشبیہ اس سے زیادہ تر بدیع ہے۔

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں
ورنہ یہاں بے رونقی سودِ چراغِ کشتہ ہے

یعنی رونقِ سوزِ عشق دل کے لیے سراسر زیاں کا باعث ہے؟ چراغ کا حال دیکھ کر عبرت کرو کہ اس کے لیے فروزندگی (۲) موجبِ زیاں ہے اور خاموشی اور بے رونقی میں نفع ہے۔

(۱۴۸)

چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے

نوا پرداز ہونے سے یہ مراد ہے کہ عشوہ و اشارہ آنکھ میں ایسا ہے کہ خاموشی میں بھی باتیں کر رہی ہے۔ گویا اس آنکھ کا کاجل شعلۂ آواز پہ پارا گیا ہے۔ (تو کہوے) تو گوئی کا ترجمہ ہے۔

پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے
نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

طالعِ ناساز کے ہاتھ میں سازِ ارغنوں کی طرح پیکرِ عشاق ہمہ تن نالہ و فریاد ہے، تو ان کا نالہ گویا گردشِ ستارہ کی آواز ہے۔ اس سبب سے کہ گردشِ ستارہ و طالعِ ناساز ہے تو باعثِ نالہ و

فریاد ہے۔ لفظ (عشاق) اس مقام پر ساز کے ضلع کا لفظ ہے۔ اہلِ فارس کی موسیقی میں مقامِ عشاق ایک راگ کا نام ہے۔ (۳)

دستگاہِ دیدۂ خوں بارِ مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل فرشِ پا انداز ہے

یعنی سرزمینِ نجد اشکِ خونی (کذا = خونیں) سے کوسوں سرخ ہو رہی ہے۔ لفظ (دستگاہ) اس شعر میں پا انداز کے ضلع کا لفظ ہے اور بے تکلف داخل کیا ہے۔ اور پھر دونوں لفظوں میں فاصلہ بھی ہاتھ بھر کا ہے۔

(۱۴۹)

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی

یعنی تو میرے اظہارِ عشق پر کہتا ہے کہ "دیوانہ ہو گیا ہے۔ اسے وحشت ہوئی ہے" تو اس کا جواب یہ ہے کہ عشق مجھ کو نہیں الخ۔

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (۱)

معاملاتِ عاشقانہ میں یہ مضمون بھی مصنف کے حصے کا ہے۔ خوب خوب اسے نظم کیا ہے اور جہاں نظم کیا ہے، نئے انداز سے باندھا ہے ایک جگہ کہتے ہیں:

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ   اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

پھر اسی کو یوں باندھا ہے:

تاہم کو شکایت کی بھی باقی نہ رہے جا   سن لیتے ہیں گو ذکر ہمارا نہیں کرتے

میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی؟
اے(۲) وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی

(اے وہ) کا لفظ اس میں بہت رکیک ہے۔ اہلِ زبان ہی اس کو سمجھیں گے۔

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی(۳)

یعنی ہم پھر تجھ سے محبت کر کے اپنے ساتھ دشمنی کیوں کریں؟ جب تجھے غیر کی محبت کا یقین ہوگیا۔[1]

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی(۴)

یعنی اپنی ہستی سے آگاہی عین عرفان ہے اور یہ مضمون حدیث مشہور سے استنباط کیا ہے کہ "مَنْ عَرَفَ نَفْسَهٗ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهٗ"[2] پھر کہتے ہیں کہ اگر آگاہی نہیں حاصل تو اپنی ہستی سے غفلت ہی کرلیں۔ جب اپنے تئیں نیست سمجھے گا تو موجود یہ حق کا جلوہ تجھے دکھائی دے گا۔ اس شعر کی تعریف کے لیے الفاظ نہیں ملتے۔ حق یہ ہے کہ مشائخِ طریقت جن کا کلام ترجمانِ حقیقت ہوا

---

[1] سہا مجددی نے اس شعر کا جو مطلب تحریر کیا ہے، وہ غزل کی روایت اور غالب کے طرزِ سخن سے زیادہ مناسبت رکھتا ہے۔ "یعنی خیر آپ ہی سچے ہیں کہ غیر کو آپ سے محبت ہے۔ مگر یہ کہیے کہ ہمیں اپنے ساتھ دشمنی ہے کہ تم سے محبت نہیں رکھتے؟ کیوں کہ زندگی تو تم سے وابستہ ہے۔ پھر بھی اگر تم سے محبت نہ ہو تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ ہمیں اپنی جان اور اپنے آپ سے دشمنی ہے۔ اس سے قبل تقریباً اسی مفہوم کا شعر گذر چکا ہے۔

کیونکر اس بت سے رکھوں جان عزیز   کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز   (ظ)

[2] صوفیا کے درمیان اس کی بڑی شہرت ہے۔ لیکن علامہ شمس الدین سخاوی (ف ۹۰۲ھ) نے ابوالمظفر ابن السمعانی سے نقل کیا ہے کہ یہ حدیث نہیں، بلکہ یحییٰ بن معاذ الرازی کا قول ہے۔ اسی طرح امام نووی (ف ۶۷۶ھ) فرماتے ہیں کہ اس کا حدیث ہونا ثابت نہیں۔ بعض لوگوں نے قول کی حیثیت سے اس کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ جس نے اپنی ذات کے حادث ہونے کو جان لیا اس نے اپنے رب کے قدیم ہونے کو جان لیا یا جس نے اپنے فنا کو جان لیا اس نے اپنے رب کے بقا کو جان لیا۔ (المقاصد الحسنۃ، ص ۴۱۹) اس لیے طباطبائی کا اسے حدیث مشہور کہنا تسامح پر مبنی ہے۔ (ظ)

کرتا ہے، اُن کے دیوان بھی آج اس شعر کی نظیر سے خالی ہیں۔

عمر ہر چند کہ ہے برق خرام
دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی

وجہ مناسبت یہ کہ برق بھی تو خونِ رگِ ابر ہے۔ (۵)

ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق، مصیبت ہی سہی

(مصیبت سہی) دونوں معنوں کے ساتھ یہاں درست ہے خواہ سہی کو فعل لو خواہ حرف۔ (٦)

کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی (۷)

یعنی یہ نہیں کہتا کہ مراد ہی دے۔ تو رخصت فریاد ہی دے۔

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی (۸)

بہ لفظ استقبال یہ کہنا کہ خو ڈالیں گے، اس معنی پر بہ کنایہ دلالت کرتا ہے کہ ابھی طبیعت کو بے نیازی کی برداشت نہیں ہے اور عادت بگڑی ہوئی ہے۔ یکا یک طبیعت کے بدل جانے کی بھی امید نہیں ہے۔ رفتہ رفتہ بے نیازی کو تگیز لیں گے۔ یہاں حرفِ استقبال میں تراخی[1] و تاخیر بھی مصنف کو مقصود ہے اور اُسی سے معنی میں کثرت پیدا ہوتی ہے۔

یار سے چھیڑ چلی جائے اسدؔ
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی (۹)

حسرت سے اظہارِ حسرت مراد لینا چاہیے کہ چھیڑنے کی صورت پیدا ہو۔ اس لیے کہ وہ حسرت جو دل کی دل ہی میں ہو اور اُسے ظاہر نہ کرے، اس میں چھیڑ چھاڑ کیوں ہونے لگی۔ (گر) کا لفظ تمام شعرا فارسی کے تتبع سے نظم میں لاتے ہیں۔ ورنہ اردو کے محاورے میں (گر)

---

[1] تَراخی: دیر کرنا (ط)

کوئی نہیں بولتا (اگر) کہتے ہیں۔ اور اسی سبب سے نثر میں گر متروک ہے اور لکھنؤ میں بعض شعرا نے نظم سے بھی ترک کیا ہے۔

(۱۵۰)

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

یعنی حالتِ آرمیدگی و ترکِ ہرزہ گردی میں نکوہش و سرزنش کا میں سزاوار ہوں کہ وطن میں صبح مجھے نہیں ہوتی۔ بلکہ میری حالت پر خندۂ دنداں نما ہوتا ہے۔ خندۂ صبح مشہور استعارہ ہے۔

ڈھونڈھے ہے اُس مغنّیِ آتش نفَس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

یعنی ایسے سماع کو جی چاہ رہا ہے جس کے سننے سے وہ حال آئے کہ فانی الذات ہو جاؤں۔ آواز کی روشنی اور زمزمے کا لہرانا کہ وجہ شبہ مرکب ہوئی اور ترکیب وجہ شبہ پہلی خوبی ہے اس تشبیہ کی۔ بعد اس کے یہ ترقی ہے کہ حرکت بھی وجہ میں داخل ہے۔ پھر طرفینِ تشبیہ کو دیکھیے ایک مسموع ہے دوسرا مُبْصَر[1] ہے۔ گو دونوں محسوس ہیں لیکن ایسا بونِ بعید[2] ہے کہ تشبیہ محسوس بہ معقول کا لطف پیدا ہے۔ مگر شعر میں یہ کہنا کہ ایسا ہو ویسا ہو شعر کو سست کر دیتا ہے۔ اس کے بر خلاف اگر اس مضمون کو انشا میں ڈھالا ہوتا اور یوں کہتے کہ "تیری صدا ہے جلوۂ برق فنا مجھے" تو زیادہ لطف دیتا۔

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

یعنی چاہتا ہوں کہ اپنے خیال میں ایسا غرق ہوں کہ پھر نہ اُبھر سکوں۔ مولوی محمد حسین

---

[1] مُبْصَر : جو دکھائی دے (ظ)

[2] بُونِ بعید : بہت زیادہ دوری - بہت زیادہ فرق (ظ)

صاحب آزادؔ (ف ۱۹۱۰ء) کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ کروں ہوں اور مروں ہوں دہلی میں بھی عرصے سے غیر فصیح سمجھتے ہیں۔ پھر ایک جگہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

> ''اساتذۂ دہلی کے کلام میں آئے ہے جائے ہے اکثر ہے۔ مگر اخیر کی غزلوں میں اُنھوں نے بھی بچاؤ کیا ہے[۱]''

اسی طرح کروں ہوں اور پھروں ہوں جیسا مصنف نے کہا ہے یا تم آؤ ہو، جاؤ ہو یا ہم کھائے ہیں اور پیے ہیں، یہ سب محاورے میں البتہ غیر فصیح ہیں اور اہل لکھنؤ تو کیا تمام ہندوستان کے کان اس کے سننے کے متحمل نہیں۔ مگر دلی کی زبان پر باقی ہیں۔

تھوڑے ہی دنوں کا ذکر ہے کہ ریاض الاخبار[۲] میں (یہ پرچہ گورکھ پور سے نکلتا ہے) دلّی کی آئی ہوئی ایک غزل شائع ہوئی کہ مصنف اُس کے، ذوقؔ مرحوم (ف ۱۸۵۴ء) کے نواسے ہیں[۳]۔ اس کا مطلع یہ ہے:

یہی ہیں دیکھنے والے نظر اٹھا کے مجھے
سکے ہے برق تجلّی لٹا لٹا کے مجھے[۴]

مگر بہ قول آزادؔ (ف ۱۹۱۰ء) اکثر اب یہی ہے کہ اہلِ دہلی اپنے شعر کو اس سے بچاتے ہیں اور عجب نہیں کہ اس کا سبب یہ ہو کہ اہلِ لکھنؤ کا کلام کثرت سے دیکھا اور سنا تو اس کا یہ اثر پڑا۔ نواب فصیح الملک بہادر مرزا داغؔ (ف ۱۹۰۵ء) صاحب ایک دفعہ فرماتے تھے کہ میں نے جب سے ہوش سنبھالا، سانس اور فکر کا لفظ دلی میں مذکر ہی بولتے سنا۔ مگر استاد ذوقؔ نے جب سانس کو نظم کیا، مؤنث نظم کیا۔ اور یہی فرمایا کہ میرؔ (۱۸۱۰ء) کی زبان پر بھی یہ لفظ مؤنث ہی تھا اور مرزا غالبؔ (ف ۱۸۶۹ء) نے مجھے یہ ہدایت کی ہے کہ فکر کو بھی مؤنث ہی نظم کیا کرو۔ اس سے یہ

---

[۱] آب حیات : ۳۲۷ (ظ)

[۲] جناب مسلم انصاری کی اطلاع کے مطابق یہ ایک ادبی معیاری اخبار تھا۔ اس کے مدیر اعلیٰ ریاض خیرآبادی تھے۔ اس کا اجرا ۱۸۸۰ء میں ہوا۔ ۱۹۰۷ء کے بعد گورکھپور سے لکھنؤ منتقل ہو گیا۔ ۱۹۰۹ء میں بالکلیہ بند ہو گیا۔
(دبستانِ گورکھپور ۔ ص ۷۳۳) (ظ)

[۳] ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی تصنیف ''ذوق۔ سوانح اور انتقاد'' (ص : ۱۲۷-۱۳۱) سے مستفاد ہوتا ہے کہ ذوقؔ نے اپنے بعد صرف ایک بیٹا (خلیفہ محمد اسمٰعیل) یادگار چھوڑا۔ ان کے کوئی بیٹی نہ تھی۔ اس لیے ریاض الاخبار کی غزل کے مصنف ذوقؔ کے حقیقی نواسے نہیں ہو سکتے۔ (ظ)

[۴] ریاض الاخبار کا متعلقہ شمارہ دست یاب نہ ہو سکا۔ اس لیے شاعر کا نام نامعلوم رہا۔ (ظ)

ظاہر ہے کہ قدما کے جو الفاظ لکھنؤ میں باقی رہ گئے ہیں، اہلِ دہلی اُس میں تذکیر و تانیث کا تصرف کرنے کے مجاز نہیں ہیں۔ لکھنؤ کے ہندوؤں اور مسلمانوں کے محاورے میں بہت ہی نازک فرق ہے۔ مثلاً ہندو کہتے ہیں مالا چپی اور پوجا کی اور مسلمان کہتے ہیں (مالا پہنا اور پوجا کیا) یہی فرق قدیم سے چلا آتا ہے میر حسن (ف ۱۷۸۶ء) کہتے ہیں:

وہ موتی کے مالے لٹکتے ہوئے　　رہیں دل جہاں سر پٹکتے ہوئے[۱]

مگر اب دلّی میں مالا اور پوجا مؤنث بولا جاتا ہے۔

مرزا غالب مرحوم کی تحریروں میں میں نے محاورہ لکھنؤ کے خلاف چند الفاظ دیکھے۔ اُس کے بارے میں نواب مرزا خاں داغ (ف ۱۹۰۵ء) صاحب سے تحقیق چاہی۔ انھوں نے لکھ دیا کہ یہ غلط ہیں۔ مثلاً دایاں ہاتھ کہنا غلط ہے، داہنا ہاتھ کہنا چاہیے[۲]۔ چھٹویں تاریخ غلط، چھٹی صحیح ہے۔ اُن کا اردو غلط، اُن کی اردو کہنا چاہیے۔ کرسی پر سے کھسل پڑا خلافِ محاورہ ہے۔ ”غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے“ اس کو بھی غلط کہا ہے، اپنی اوقات کہنا چاہیے تھا۔ میں نے ورے اور پرے کے باب میں بھی تحقیق چاہی۔ کہا آپ لوگوں کی خاطر سے میں نے ان لفظوں کو ترک کر دیا۔ اس کے علاوہ بعض خاص محاورے دہلی کے مثلاً ٹھیک نکل جانا۔ پکھنڈ کرنا۔ ٹوپی اوڑھنا۔ مکان سجانا۔ پتر ے کھونا۔ جالا پورنا وغیرہ مرزا داغ (ف ۱۹۰۵ء) صاحب کے کلام میں اور قدمائے دہلی کے دیوانوں میں بھی نہیں پائے جاتے۔

غرض کہ جو لوگ دہلی کے فصحا و نقاد و مالکِ زبان و قلم ہیں، اُن کا کلام لکھنؤ کی زبان سے مطابقت رکھتا ہے۔ کس وجہ سے کہ جب سے میر و سودا (ف ۱۷۸۱ء) لکھنؤ میں آ کر رہ پڑے، اُسی زمانے سے دلّی گوش بر آواز لکھنؤ ہو گئی تھی۔ پھر انشاء اللہ خاں (ف ۱۸۱۷ء) وجرأت

---

[۱] سحر البیان ۔ ص ۳۰۸ (داستان زلف اور چوٹی کی تعریف و صحبتِ اول کے بیان میں) (ط)

[۲] طبطبائی کے اس بیان پر استدراک کرتے ہوئے پروفیسر محمد سجاد مرزا بیگ لکھتے ہیں:
”عجیب بات ہے کہ ترکِ الفاظ کے شوق میں بعض ایسے الفاظ بھی ترک کر دیے جو زیادہ فصیح یا وسیع معنی رکھتے تھے۔ مثلاً دستِ راست کے معنوں میں اہلِ دہلی داہنا اور دایاں دونوں بولتے ہیں۔ جب چپ و راست سے مراد ہو تو دایاں بایاں کہیں گے۔ کیوں کہ دونوں الفاظ جب ساتھ آئیں تو زیادہ فصیح معلوم ہوتے ہیں۔ لکھنؤ میں داہنا بایاں کہتے ہیں جو کم فصیح ہے“ (تسہیل البلاغت بہ حوالہ کلامِ غالب کا فنی و جمالیاتی مطالعہ : ص ۶۷) (ط)

(۱۸۱۰ء) کے کلام نے اُن کی توجہ کو ادھر سے پھیرنے نہ دیا۔ ان کے بعد آتشؔ (۱۸۴۷ء) وناسخؔ (ف ۱۸۳۸ء) کے مشاعروں نے متوجہ کرلیا۔ بلکہ شاہ نصیرؔ (ف ۱۸۳۸ء) ذوقؔ کے کلام کا تو رنگ ہی بدل دیا۔ آخر میں میرؔ صاحب (انیسؔ ف ۱۸۷۴ء) کے مرثیوں نے خاص اور عام سب کی زبان پر اثر ڈال دیا۔ اسی زمانے میں نواب مرزا شوقؔ (ف ۱۸۷۱ء) کی تینوں مثنویاں گھر گھر پڑھی جانے لگیں کہ لوگوں کو حفظ ہوگئیں۔ امانتؔ (ف ۱۸۷۹ء) بھی انھیں دنوں میں اندرسبھا کہہ کر اردو میں ڈرامے کے موجد ہوئے۔ اس کے علاوہ نامۂ قلقؔ (ف ۱۸۷۹ء) ورواسوختِ امانتؔ اور شہروں کی طرح دلی کی گلیوں میں بھی لوگ گاتے ہوئے پھرنے لگے۔ زبان کی شہرت کے اسباب پر جب غور کیجیے تو یہی لوگ معلوم ہوتے ہیں، جن کے نام گذرے اور ان کے کلام کی شہرت نے اس زبان کو مانوس کردیا۔ یہاں تک کہ دلی اور لکھنؤ کی زبان تقریباً ایک ہی ہوگئی۔ اس دعوے پر آزادؔ (ف ۱۹۱۰ء) سلمہ اللہ کی شہادت کافی ہے۔ پانچویں دور کی تمہید میں لکھتے ہیں.

> ''اب وہ زمانہ آتا ہے کہ انھیں یعنی اہلِ لکھنؤ کو خود اہلِ زبانی کا دعویٰ ہوگا اور زیبا ہوگا اور جب ان کے اور دلی کے محاورے میں اختلاف ہوگا تو اپنے محاورے کی فصاحت اور دلی کی عدمِ فصاحت پر دلائل قائم کریں گے۔ بلکہ انھیں کے بعض بعض نکتوں کو دلی کے اہلِ انصاف بھی تسلیم کریں گے۔ ان بزرگوں نے بہت قدیمی الفاظ چھوڑ دیے، جن کی کچھ تفصیل چوتھے دیباچے میں لکھی گئی اور اب جو زبان دلی اور لکھنؤ میں بولی جاتی ہے وہ گویا انھیں کی زبان ہے۔''[1]

اور میر مہدی (ف ۱۹۰۳ء) کے اس مصرعے پر ''میاں یہ اہلِ دہلی کی زباں ہے'' غالبؔ لکھتے ہیں

> ''اے میر مہدی! تجھے شرم نہیں۔ ارے اب اہلِ دہلی یا ہندو ہیں، یا اہلِ حرفہ ہیں، یا خاکی ہیں، یا پنجابی، یا گورے ہیں، ان میں سے تو کس کی زبان کی تعریف کرتا ہے۔ لکھنؤ کی آبادی میں کچھ فرق نہیں آیا۔ ریاست تو جاتی رہی لیکن ہر فن کے کامل لوگ موجود ہیں۔ اللہ اللہ دلی نہ رہی اور دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے

---

[1] آبِ حیات : ص۳۲۶ (ط)

جاتے ہیں۔" انتہی[1]

اب خیال کرنا چاہیے کہ مولوی محمد حسین صاحب آزاد (ف ۱۹۱۰ء) لکھتے ہیں کہ اب جو زبان دلی اور لکھنؤ میں بولی جاتی ہے وہ گویا ایک ہی زبان ہے۔ اصل یہ ہے کہ اہلِ لکھنؤ کی زبان دونوں جگہ بولی جاتی ہے، جس کو دہلی کے تمام امرا و شرفا اپنے ساتھ لے کر لکھنؤ میں آئے تھے اور دلّی میں گنتی کے ایسے لوگ رہ گئے تھے جو صاحبِ زبان تھے۔ اُن کی نسل پر بھی غیر قوموں کی زبان نے تو کم، مگر لہجے نے بہت اپنا اثر ڈالا اور اس کی کسی کو خبر بھی نہ ہوئی۔ لیکن لکھنؤ میں وہ زبان سب آفتوں سے محفوظ رہی۔ یعنی زوالِ سلطنت واجد علی شاہ (ف ۱۸۸۸ء) جنت آرام گاہ تک لکھنؤ کی زبان خاص دہلی کی زبان تھی اور ترقی کر رہی تھی۔ اس سبب سے کہ چاروں جانب لکھنؤ کے صدہا کوس تک شہروں میں ملکی زبان اردو ہے۔ اور گاؤں میں زبانِ شیریں بھاکا مروج ہے۔ بہ خلاف دہلی کے کہ جن لوگوں سے دہلی دہلی تھی، وہ لوگ تو نہ رہے اور غیر لوگ جو اطراف سے آئے اور آ رہے ہیں وہ سب اہلِ پنجاب ہیں۔

اسی سبب سے دیکھیے غالبؔ میر مہدی (ف ۱۹۰۳ء) کو فہمائش کر رہے ہیں کہ دلّی کی زبان کو لکھنؤ پر ترجیح نہ دو۔ اور اس کے علاوہ ذوق (ف ۱۸۵۴ء) کے کلام میں زبان لکھنؤ کا تتبع پایا جاتا ہے۔ مثلاً (فکر) بہ تانیث ذوقؔ نے نظم کیا ہے۔ (سانس) کو بھی بہ تانیث باندھا ہے۔ اس پر بھی بعض ناواقف کہہ اٹھتے ہیں کہ دلی کی زبان لکھنؤ سے بہتر ہے۔ اس کلیے سے جو باہر والے ہیں وہ دھوکا کھاتے ہیں اور بہک جاتے ہیں۔ یہ علمی مسئلہ ہے۔ اس میں انصاف و راستی سے نہ گذرنا چاہیے۔ دلّی میں (نے) کا استعمال عجیب طرح سے اب ہونے لگا ہے۔ آزادؔ:

طرّے اعزاز کے جن لوگوں نے ہیں پائے ہوئے ☆ بالیں گیہوں کے وہ شملے میں ہیں لگائے ہوئے[2]

ایک جگہ قصص ہند میں لکھتے ہیں: "تم نے مجھے بادشاہ سمجھا ہوا تھا[3]" جو بے چارے محض تتبع کرتے ہیں، ان کی تحریروں میں تو اس طرح کا (نے) بہت افراط سے دیکھنے میں

---

[1] غالب کے خطوط ۔ ۲/۲۲-۵۲۳ (بنام میر مہدی مجروحؔ) (ظ)

[2] کلیات محمد حسین آزاد میں یہ شعر موجود نہیں ہے۔ (ظ)

[3] قصص ہند ۔ ص ۲۲۴ (محی الدین اورنگ زیب کی عالمگیری) یہاں یہ فقرہ اس طرح ہے "تم نے بھی مجھے بادشاہ مانا ہوا تھا" (ظ)

آتا ہے۔

لیکن ذوقؔ (ف ۱۸۵۴ء) و مومنؔ (ف ۱۸۵۲ء) و ممنونؔ (ف ۱۸۴۴ء) کا کلام ہمارے پاس موجود ہے۔ اس میں کہیں ایں (نے) نہیں ہے۔ حقیقتِ امر یہ ہے کہ لکھنؤ کی جو زبان ہے، یہ دلّی ہی کی زبان ہے۔ ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۷۰ھ تک اٹھارہ برس کے عرصے میں تین دفعہ دلی تاراج و برباد ہوئی۔ وہاں کے لوگ فیض آباد و لکھنؤ میں صفدر جنگ (ف ۱۷۵۴ء) و شجاع الدولہ (۱۷۸۵ء) کے ساتھ آبسے۔ پھر اُس کے بعد دلّی ایک کیا، تمام ہندوستان خاص مرہٹوں کا جولاں گاہ ہو گیا۔ لکھنؤ کے سوا کہیں امن نہ تھا۔ یہاں آصف الدولہ (ف ۱۷۹۷ء) کے عہد سے واجد علی شاہ کے (ف ۱۸۸۸ء) زمانے تک یہ زبان جلا پاتی رہی۔ اور دلی میں غیر قوموں کے خلط نے یہ اثر کیا لہجہ تک بدل گیا کہ اب پنجاب کے لہجے میں اردو بولی جاتی ہے۔

کرتا ہے بسکہ باغ میں تو بے حجابیاں
آنے لگی ہے نکہتِ گل سے حیا مجھے

یعنی میں نکہتِ گل کو بے حجاب سمجھتا تھا کہ ہوا سنگی اور جامے سے باہر ہوگئی۔ لیکن تو تو اس سے بھی زیادہ بے حجاب نکلا۔ معشوق کا بے حجاب و بے باک و شوخ ہونا بھی ایک انداز ہے، جس طرح شرمگیں و پردہ نشیں ہونا ایک ادا ہے۔(۱)

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ؟
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

بہ ظاہر مطلب یہ ہے کہ لوگ سمجھ گئے کہ یہ عاشق مزاج ہے۔(۲)

(۱۵۱)

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

(اس شکل سے) محاورہ ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ برے حالوں۔

(۱۵۲)

اُس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے
بیٹھا رہا اگرچہ اشارے ہوا کیے(۱)

حیا کو غیرت کے معنی پر بھی بولتے ہیں۔ یعنی میں بے غیرتی سے اس کی محفل میں بیٹھا رہا گو سب لوگ اشارے کیا کیے اور آوازے کستے رہے۔ (۲)

دل ہی تو ہے سیاستِ درباں سے ڈر گیا
میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کیے (۳)

(بن) کا لفظ بھی نظم و نثر سے اب لوگوں نے ترک کر دیا ہے اور اُس کا اثر پڑا کہ اب گفتگو سے بھی ترک ہوتا جاتا ہے، لیکن ابھی تک سننے میں ثقیل نہیں معلوم ہوتا اور اس کا ترک بھی بے وجہ ہے۔ (بن) اور (بنا) ہندی لفظ ہے اور (بے) لفظ فارسی ہے۔ ہندی لفظ چھوٹ کر فارسی لفظ اُس کی جگہ پر داخل ہو گیا ہے۔

رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجّادہ رہنِ مے
مدت ہوئی ہے دعوتِ آب و ہوا (۴) کیے

یعنی فصل بہار کی دعوت ہے۔

بے صرفہ ہی گزرتی ہے ہو گرچہ عمرِ خضر
حضرت (۵) بھی کل کہیں گے کہ ہم کیا کیا کیے

مطلب یہ ہے کہ کتنی ہی بڑی عمر ہو، تعلقاتِ دنیا اتنی مہلت نہیں دیتے کہ انسان کل کے لیے کچھ کر رکھے۔

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہائے گراں (۶) مایہ کیا کیے؟

وہ کا اشارہ مبہم رہ گیا۔ اور یہ عیب تعبیر ہے۔ مراد وہی لوگ ہیں جو دفن

ہیں۔

کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو؟
کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے؟

تہمت ہونا۔ تہمت کرنا۔ تہمت (۷) دھرنا۔ تہمت باندھنا۔ تہمت بنانا۔ تہمت لگانا یہ سب محاورے میں ہے، مگر تہمت تراشنا مصنف نے فقط آرے کی رعایت سے کہہ دیا ہے۔ (۸)

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خُو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے (۹)

وصل میں معشوق کا التفات دیکھ کر یہ بدگمانی پیدا ہوئی کہ یہ عادت رقیب کی بگاڑی ہوئی ہے اور اس خیال سے ساری خوشی وصل کی خاک ہو گئی۔ اس شعر میں مصنف نے یہ حالت دکھائی ہے کہ جس عاشق کو بے اعتنائیِ معشوق کی عادت پڑی ہوئی ہو اور اس سبب سے ہمیشہ غم زدہ رہتا ہو اور غم کا خوگر ہو گیا ہو، التفاتِ معشوق سے بھی اُسے خوشی نہیں ہوتی اور اُس میں بھی غم کا پہلو ڈھونڈھ لیتا ہے۔

ضد کی ہے اور بات مگر خُو بری نہیں
بھولے سے اس نے سیکڑوں وعدے وفا کیے (۱۰)

مطلب ظاہر ہے مگر مقام اس کلام کا جب تک نہ معلوم ہو لطف نہیں مل سکتا۔ کسی ہمدرد نے سمجھایا ہے کہ اُس سے محبت نہ کرو، وعدہ خلاف ہے، بے وفا ہے۔ اور انھیں محبت کی آنکھ سے اس کا کوئی عیب دکھائی نہیں دیتا اور اُس کی طرف داری کر رہے ہیں۔ اب دلّی کی زبان میں برخلاف لکھنؤ کے (سیکڑوں) کی لفظ میں نون بھی داخل ہو گیا ہے (سیکڑوں) کو (سینکڑوں) کہنے لگے ہیں۔ اسی طرح (پراٹھے) کو (پرانٹھے) کہتے ہیں۔

غالبؔ تمھیں کہو کہ ملے گا جواب کیا؟
مانا کہ تم کہا کیے اور وہ سنا کیے (۱۱)

دوسرے مصرعے میں طنز ہے یعنی اچھا یہی سہی تم نے کہا اور انھوں نے سنا، مگر یہ تو سوچو کہ جواب کیا ملے گا؟ سمجھانے والے کو یقین ہے کہ غالبؔ دیوانہ ہوا ہے کہ وہاں اظہارِ عشق کرنے کو چلا

ہے۔ اس جگہ گذر ہونا بھی محال ہے پوری بات کون سنتا ہے۔ اسی سبب سے اُس نے (ما نا) کہا ہے۔

(۱۵۳)

رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو(۱) برق آفتاب ہے

یعنی جس طرح رفتارِ آفتاب سے سال کا حساب کرتے ہیں، عمرِ گریزاں کا حساب آفتاب کے بدلے برق سے کرنا چاہیے۔ اور (سال) کے معنی عمر کے بھی ہیں۔ راہِ اضطراب کے معنی وہ راہ جو حالتِ اضطراب میں طے ہو۔

مینائے مے ہے سرو، نشاطِ بہار سے
بالِ تدرو جلوۂ موجِ شراب ہے

نشاطِ بہار میں مینائے سبز رنگ کشیدہ بالا سرو کا انداز دکھا رہا ہے اور شرابِ سرجوش کی لہر بالِ تدرو کی جھلکی دکھا جاتی ہے۔ حاصل یہ ہے کہ صحبتِ شراب میں تماشائے باغ کا مزہ آ رہا ہے۔ لیکن شعرا کی عادت ہے کہ سرو کے ساتھ قمری کا ذکر کرتے ہیں۔ مصنف نے تدرو کو باندھا اور قمری کو چھوڑ دیا۔ فقط فارسیت مصنف کو اس طرف لے گئی کہ مصطلحاتِ فارسی میں بالِ تدرو لکۂ ابر کو بھی کہتے ہیں۔

زخمی ہوا ہے پاشنہ پائے ثبات(۲) کا
نے بھاگنے کی گوں(۳) نہ اقامت کی تاب ہے

یعنی یہ نوبت پہنچی ہے کہ اثنائے راہ میں گر کر ایڑیاں رگڑیے (گوں) کا لفظ اس شعر میں اپنی تازگی دکھا رہا ہے۔

جادادِ بادہ نوشیِ رنداں ہے شش جہت
غافل(۴) گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

(جاداد) مخفف جائے داد یعنی جاگیر ہے۔ بادہ سے عرفان اور رند سے عارف مراد ہے۔ اور عالم کے خراب و ویران ہونے سے یہ مطلب ہے کہ کوئی صانع و مدبر اس کے زعم میں نہیں

ہے جو شخص جلوۂ حقیقت سے غافل ہے۔

نظارہ کیا حریف ہو اُس برقِ حسن کا؟
جوشِ بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

یعنی عالمِ اجسام کا ظہور جس شاہدِ حقیقی کے لیے خفا کا باعث ہے، اُس کو نظر کیونکر دیکھ سکتی ہے؟ نظر جب پڑے گی نقاب ہی پر پڑے گی۔ یعنی آنکھ جب دیکھے گی اجسام ہی کو دیکھے گی۔ جوشِ بہار ظہورِ عالم سے استعارہ ہے اور نقاب اُسے اس وجہ سے کہا کہ جس طرح نقاب چہرے کی آڑ کر لیتی ہے، اسی طرح تماشائے عالمِ اجسام صوفیہ کے نزدیک عالمِ لاہوت تک جانے سے مانع ہے۔

میں نامراد دل کی تسلی کو کیا کروں؟
مانا کہ تیرے رخ سے نگہ کامیاب ہے

(کو) معنی مفعولیت کے لیے نہیں ہے بلکہ واسطے کے معنی پر ہے۔ یعنی دلِ نامراد کی تسلی کے لیے کیا تدبیر کروں؟ تجھ سے سینہ بہ سینہ ہوئے بغیر اُس کو تسلی نہیں ہونے کی۔ یہ سچ ہے کہ نگاہ کو دیکھنے سے تسلی ہو گئی، مگر دل کو نہیں ہوئی۔

گزرا اسدؔ! مسرّتِ پیغامِ یار سے
قاصد پہ مجھ کو رشکِ سوال و جواب ہے

یعنی اے اسدؔ میں پیغامِ یار کی خوشی سے درگذرا۔ مجھے یہی رشک ہے کہ قاصد اُس سے جا کر ہم کلام ہوگا۔

(۱۵۴)

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے؟

انتہائے رشک یہ کہ اپنے تئیں بھی محروم رکھا، جیسے بخیل انتہائے بخل میں اپنے تئیں بھی

محروم رکھتا ہے۔ مصنف کا یہ قیاس صحیح ہے۔ اس وجہ سے کہ رشک بھی ایک طرح کا بخل ہے۔(۱)

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

گرمیِ اندیشہ سے اندیشے کے وہ اثر مراد ہیں، جو دل کا حال دگرگوں کر دیتے ہیں اور اُسے تندیِ مے سے اور دل کو آبگینے سے تشبیہ دی ہے۔

غیر کو یارب وہ کیونکر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اُس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے

حیا کو ذی روح فرض کیا ہے، جس کے آنے سے معشوق کو حیا آجاتی ہے۔ یعنی غیر کے چھیڑنے سے اُسے حیا بھی آتی ہے تو اُس سے بھی حیا آجاتی ہے۔ مطلب یہ کہ اس قدر شرم ہے کہ رقیب کو گستاخی کرنے سے منع نہیں کرتا۔

شوق کو یہ لت کہ ہر دم نالہ کھینچے جائیے
دل کی وہ حالت کہ دم لینے سے گھبرا جائے ہے

شوق کو نالہ کشی کا لپکا(۲) پڑ گیا ہے اور دل کی حالت ایسی نازک ہے کہ سانس لینا بھی ناگوار ہے۔ لت کہتے ہیں بد عادت اور بری علت کو۔ یہ لفظ فحش سے خالی نہیں ہے اور یہ اس کا محل استعمال نہ تھا، مگر مصنف نے لفظ حالت کے سجع کو خیال کیا۔

دور چشمِ بد تری بزمِ طرب سے، واہ واہ!
نغمہ ہو جاتا ہے وھاں گر نالہ میرا جائے ہے

یعنی تیری محفل میں نالہ میرا نغمے کی طرح طرب انگیز ہوتا ہے۔ یعنی میری نالہ کشی سے تو خوش ہوتا ہے۔ مقصود تشنیع ہے۔

گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

اس کے سامنے جا کر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں یعنی از خود رفتہ ہو جاتے ہیں کہ وہ پا جاتا ہے یعنی سمجھ جاتا ہے کہ اس پر جادو چل گیا۔ اگرچہ وہ تغافل کا انداز رکھتا ہے تا کہ میرے

رازِ دل کا کچھ پردہ باقی رہ جائے۔ یہ یاد رہے کہ کھوئے جانا (ے) کے ساتھ از خود رفتگی کے معنی پر ہے۔ اگر کھو جانا کہیں تو یہ معنی نہ پیدا ہوں گے۔

اُس کی بزم آرائیاں سن کر دلِ رنجور یہاں
مثلِ نقشِ مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

یعنی جس طرح بزمِ یار میں رقیب کا نقش بیٹھا ہے، اسی طرح اُس بزم آرائی کا حال سن کر میرا دل بیٹھا جاتا ہے۔

ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا
رنگ کُھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

عشق میں رنگ سفید ہونے کو رنگ کے کُھلنے سے تعبیر کیا ہے۔

نقش کو اُس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اُتنا ہی کھنچتا جائے ہے (۳)

یعنی مصور جس قدر اُس کی تصویر کو کھینچتا جاتا ہے اُسی قدر تصویر بھی کھنچتی جاتی ہے اور یہ کھنچنا دوسرے معنی رکھتا ہے۔

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بہ جاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

تشبیہ دی ہے، جو آگ میں گر پڑا ہو اور سایے کو دھوئیں سے تشبیہ دی ہے۔ ان تشبیہوں کے علاوہ اس شعر میں اس توجیہ نے بڑا لطف دیا کہ دھوئیں کے اٹھنے کو آگ سے بھاگنا قرار دیا ہے۔

(۱۵۵)

گرمِ فریاد رکھا شکلِ نہالی نے مجھے
تب اماں ہجر میں دی بردِ لیالی نے مجھے

یعنی نقشِ قالی کو دیکھ کر میں گرمِ فریاد ہوا کہ ہائے یہ شکل پہلو میں ہو اور وہ شکل نہ ہو۔

اور گرمِ فریاد ہونے سے شبِ ہجر کی سردی سے جان بچی۔

نسیہ (۱) ونقدِ دوعالم کی حقیقت معلوم
لے لیا(۲) مجھ سے مری ہمتِ عالی نے مجھے

یعنی میری ہمتِ بلند دنیا و عقبیٰ کے نسیہ ونقد دونوں کو کم حقیقت سمجھی اور اُس نے مجھے دونوں سے علاحدہ کر دیا۔ میری قیمت کے قابل نہ نقدِ دنیا ہے نہ نسیہ عقبیٰ ہے۔

کثرت آرائیِ وحدت ہے پرستاریِ وہم
کردیا کافر اِن اصنامِ خیالی نے مجھے

یعنی وحدت کو لباسِ کثرت میں آراستہ کرنا اور وحدت پر کثرت کا خیال کرنا وہم پرستی ہے۔ اور یہی کثرت خیال اصنامِ خیالی ہیں اور جس طرح اصنام کو بندۂ اصنام شریکِ باری سمجھتا ہے، اسی طرح جو بے خبر کہ وجودِ کثرت کے قائل ہیں، وہ کثرت کو وحدت کا شریکِ وجود سمجھے ہوئے ہیں۔ اور یہ شرک وکفر ہے۔

ہوسِ گل کا تصور میں بھی کھٹکا نہ رہا
عجب آرام دیا بے پر و بالی نے مجھے

بے پروبال ہوجانے سے ایسی راحت ہوئی کہ تماشائے گل کا تصور بھی اب نہیں آتا۔

(۱۵۶)

کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے
برقِ خرمنِ راحت خونِ گرمِ دہقاں ہے(۱)

مصنف مرحوم خود عودِ ہندی میں ان تینوں شعروں کے معنی بیان کرتے ہیں۔ کہتے ہیں:

> "داغ ساماں مثلِ انجم انجمن وہ شخص کہ داغ جس کا سرمایہ وسامان ہو۔ موجودیت لالے کی منحصر نمایشِ داغ پر ہے، ورنہ رنگ تو اور پھولوں کا بھی لال ہوتا ہے۔ بعد اس کے یہ سمجھ لیجے کہ پھول کے درخت یا غلہ جو کچھ بویا

> جاتا ہے، دہقان کو جوتنے بونے پانی دینے میں مشقت کرنی پڑتی ہے اور ریاضت میں لہو گرم ہو جاتا ہے۔ مقصود شاعر کا یہ ہے کہ وجود محض رنج و عنا[۱] ہے۔ مزارع کا وہ لہو جو کشت و کار میں گرم ہوا ہے، وہی لالے کی راحت کے خرمن کا برق ہے۔ حاصل موجودیت داغ اور داغ مخالفِ راحت اور صورتِ رنج۔" انتہی۔[۲]

غرض یہ ہے کہ ہستی دارِ بلا ہے اگر کوئی یہاں راحت پہنچانے کا قصد کرتا ہے تو وہ راحت میں آفت ہو جاتی ہے۔ دہقان لالے کے لیے سرگرمی دخوں گرمی کرتا ہے، لیکن اس سے لالے کو داغ حاصل ہوتا ہے۔

غنچہ تا شگفتن ہا برگِ عافیت معلوم
باوجودِ دل جمعی خوابِ گل پریشاں ہے

یعنی کلی جب تک کھلے کھلے سازو برگِ عافیت کا حاصل ہونا یعنی آفت سے اُس کا محفوظ رہنا کہاں سے معلوم ہے؟ جب یہ حال ہوا تو گل کو باوجود دل جمعی پریشانی ہے۔ اور غنچہ کو دل سے تشبیہ ہے اور جمعیت دل کی صورت بھی اُس سے ظاہر ہے۔ اسی طرح گلِ شگفتہ کی پنکھڑیوں کا بکھرا ہوا ہونا پریشانی کی صورت ظاہر کر رہا ہے۔ اور گل کی خاموشی و برجا ماندگی خواب کا عالم دکھا رہی ہے۔ غرض کہ یہ تینوں حالتیں گل پر طاری رہتی ہیں تو باوجود دل جمعی خوابِ گل پریشان رہتا ہے۔ اور سبب پریشانی کا یہ ہے کہ اُسے اندیشہ ہے کہ دیکھیے ساز و برگِ عافیت اس دارِ بلا میں ممکن ہوتا ہے یا نہیں؟

ہم سے رنجِ بے تابی کس طرح اٹھایا جائے
داغِ پشتِ دستِ عجز، شعلہ خس بہ دنداں ہے

مطلب یہ کہ اس رنج کی تاب ہم سے نہ ہو سکے گی اور یہ ہلاک کر دے گا۔

دستِ عجز سے وہ ہاتھ مراد ہے جو صدمے کے دفع کرنے سے عجز رکھتا ہے۔ اسی سبب سے اُسے

---

[۱] عنا : تکلیف۔ دکھ۔ مشقت (ظ)

[۲] غالب کے خطوط : ۸۴۵/۲ (مکتوب بنام مولوی محمد عبدالرزاق شاکر) (ظ)

خس سے تشبیہ دی ہے اور داغ کو شعلے سے۔ اور پشتِ دست زمین پر رکھنا عاجزی کرنے کے معنی پر ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ شعلے کی آفت کو خس نہیں اٹھا سکتی (کذا=سکتا)۔ وہ اُسے جلا کر فنا کر دیتا ہے۔ اور خس بہ دنداں گرفتن بھی اظہارِ عجز کے معنی پر ہے۔ یہ دوسرا پہلو اس شعر کے معنی میں نکلتا ہے۔ یعنی میرے دستِ عجز کا داغ شعلۂ خس بہ دنداں ہے کہ میری طرف سے اظہارِ عجز کر رہا ہے کہ رنج بے تابی اس سے نہ اٹھ سکے گا۔

ان تینوں شعروں کے معنی بیان کر کے بعد مصنف مرحوم لکھتے ہیں.

> قبلہ ابتدائے فکرِ سخن میں بیدلؔ (ف ۱۱۳۳ھ) واسیرؔ (ف ۱۰۴۰ھ) وشوکتؔ (ف ۱۱۰۷ھ) کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا
>
> طرزِ بیدلؔ میں ریختہ لکھنا   اسداللہ خاں قیامت ہے
>
> پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اُس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے۔[1]

(۱۵۷)

اگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالبؔ
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

دیوانگی میں ویرانہ وخرابہ پسند ہوتا ہے۔ جب گھر ویران نہ تھا تو اُسے چھوڑ کر بیاباں میں چلے آئے۔ لیکن بیاباں نوردی میں اتنی مدت گذری کہ گھر ویران ہو گیا۔ یہاں تک کہ در و دیوار پر گھانس اگ آئی۔ اب خانہ باغ کے دیکھنے کے لیے جی لوٹ رہا ہے۔ اس شعر میں بیان و بدیع کی کوئی خوبی نہیں ہے، لیکن صاف صاف لفظوں میں حالتِ دیوانگی کی ایسی تصویر کھینچی ہے کہ جواب نہیں۔

---

[1] غالب کے خطوط ۔ ۸۳۶/۲ (مکتوب بنام مولوی محمد عبدالرزاق شاکر) (ظ)

(۱۵۸)

سادگی پر اُس کی مر جانے کی حسرت دل میں ہے
بس نہیں چلتا کہ پھر خنجر کفِ قاتل میں ہے

سادگی سے یہاں ترکِ زینت وآرایش مراد ہے جو کہ بے تلوار کے قتل کرتی ہے۔ یعنی بے تلوار باندھے ہوئے جو عالم اُس پر ہوتا ہے، میں اُسی نداز میں گلا کاٹ کر مر جانے کی حسرت میں ہوں۔ لیکن وہ گلا کاٹنے نہیں دیتا اور خنجر اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے۔ اور خنجر اُس کے ہاتھ میں ہونے سے دو وجہوں سے حسرت نہیں نکل سکتی۔ ایک تو یہ کہ جب خنجر اُس کے قابو میں ہے تو ہم گلا کیونکر کاٹیں۔ اور دوسری وجہ یہ کہ جب خنجر اُس کے ہاتھ میں ہو تو وہ سادگی کہاں رہی؟ جس پر ہم جان قربان کرتے تھے۔ اور (پھر) کی لفظ سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ پہلے بھی ایسا ہو چکا ہے کہ ہم گلا کاٹتے تھے، مگر اُس نے خنجر ہاتھ میں لے لیا۔ پھر نہ وہ سادگی باقی رہی، جس انداز پر ہم جان دیے دیتے تھے۔ نہ خنجر ہی پر ہم قابو پا سکے۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اُس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے(۱)

یعنی مجھے یہ معلوم ہوتا تھا کہ جو بات اُس نے کہی میرے دل کی کہی۔

گرچہ ہے کس کس برائی سے، و لے باایں ہمہ
ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اُس محفل میں ہے(۲)

مسندالیہ جو کہ عمدۂ جملہ ہوتا ہے، وہ یہاں بہت پیچھے رہ گیا۔ یعنی لفظ ذکر۔ اور اُس کا سبب وہی ہے کہ پہلے پیچھے کا مصرع کہہ لیا ہے، اُس کے بعد مصرع لگایا ہے۔

بس ہجومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے(۳)

اے ہجومِ یاس! بس کر ایسا نہ ہو کہ مجھے اپنی سعیِ لاطائل میں جو ایک لذت ملتی ہے، یہ بھی پامال ہو جائے۔ یعنی یاس و ناامیدی کے ہجوم میں سعیِ بے فائدہ سے جو لذت ملتی ہے، وہ بھی خاک میں مل جائے

گی۔ مطلب یہ کہ ناامیدی کی حالت بری اور سعی گو بے نیل مرام ہو مگر لذت سے خالی نہیں۔

رنج رہ کیوں کھینچیے، واماندگی کو عشق ہے
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے

اس شعر میں معلوم ہوتا ہے (کا) کی جگہ (کو) کاتب کا سہو ہے اور اس صورت میں معنی صاف ہیں۔ لیکن عجب نہیں کہ (کو) ہی کہا ہو تو معنی ذرا تکلف سے پیدا ہوں گے۔ یعنی واماندگی کو میرے قدم عشق سے ہو گیا ہے اور وہ نہیں چھوڑتے کہ میں منزل مقصود کی طرف جاؤں۔ شعر میں مصنف نے منزل سے راہ منزل مراد لی ہے، چنانچہ (میں) کا لفظ اس پر دلالت کرتا ہے۔ یعنی محاورے میں منزل کو جب (میں) کے ساتھ بولیں تو راہ منزل اس سے مراد ہوتی ہے اور جب (پر) کے ساتھ کہیں تو خود منزل مقصود مراد ہوتی ہے۔ اور فارسی والوں کے محاورے میں عشق بہ معنی سلام و نیاز بھی ہے اور اس صورت میں (کو) صحیح ہے۔ یعنی ہم واماندگی کے نیاز مند ہیں کہ اس کی بدولت ''اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے[1]''۔

---

[1] صاحب نور اللغات لکھتے ہیں ''عشق ہے۔ آفریں ہے۔ شاباش ہے'' (نور ۳/۵۵۲) پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ اس شعر میں یہ فقرہ انھی معنوں میں آیا ہے۔ اس صورت میں شعر کا مفہوم ہوگا ہم واماندگی کو آفریں کہتے ہیں کہ اس کی بدولت ''اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے''۔ طباطبائی نے مصرع ثانی کی شرح نہیں کی۔ اس کا لطف اس کے ابہام میں ہے۔ قدم اٹھنے کے معنی ہیں حرکت کرنا۔ چلنا۔ یہ حرکت آگے بڑھنے کے لیے بھی ہو سکتی ہے اور بھاگ نکلنے کے لیے بھی۔ شاعر کا مقصود معنی ثانی ہیں کہ آفریں ہے واماندگی کو کہ اس کی بدولت راہ منزل یار سے فرار کی کوئی صورت باقی نہیں رہی۔ اس کی تائید ذکا صدیقی (ف ۲۰۰۳ء) کے درج ذیل بیان سے بھی ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں۔ ''نواب مرزا جعفر علی خاں، اثر لکھنوی (ف ۱۹۶۷ء) نے پروفیسر آل احمد سرورؔ (ف ۲۰۰۲ء) کو بتایا تھا کہ ''عشق ہے'' کے معنی ''آفریں'' کے ہیں (خواب باقی ہیں، از پروفیسر آل احمد سرور، ص ۱۵۰)۔ میرؔ کی ایک غزل کی ردیف ہی ''عشق ہے'' ہے اور ہر جگہ ''آفریں ہے'' کے معنی میں ہے۔ فرماتے ہیں

شب شمع پر پتنگ کے آنے کو عشق ہے
اس دل جلے کی تاب کے لانے کو عشق ہے
سر مار مار سنگ سے دیوانہ مر گیا
فرہاد کے جہان سے جانے کو عشق ہے

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

عشق ان کی عقل کو ہے جو ما سوا ہمارے
ناچیز جانتے ہیں، نابود جانتے ہیں

(کلام غالب کا فنی و جمالیاتی مطالعہ: ص ۱۳۵) (ظ)

جلوہ زارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل سہی
فتنۂ شورِ قیامت کس کے[1] آب و گل میں ہے؟ (۴)

(کس کے) کا لفظ طنز سے کہا ہے۔ غرض یہ ہے کہ تمھارے آب و گل میں فتنۂ قیامت ہے۔ یعنی ہم نے مانا کہ ہمارے دل میں دوزخ کی آگ بھری ہوئی ہے، تمھارا ہی کہنا سچ ہے۔ لیکن اپنی تو خبر لو کہ تم بھی تو سراپا فتنۂ حشر بنے ہوئے ہو۔

ہے دلِ شوریدۂ غالبؔ طلسمِ پیچ و تاب   رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

یعنی میرے دل میں پیچ و تاب بھرا ہوا ہے۔ اُس میں تیری تمنا آ کر پھنس گئی ہے۔ اس پر رحم کر اور اس مشکل سے اسے چھڑا لے[2]۔ حاصل یہ کہ میرے دل کی حسرت و تمنا کو نکال دے۔

(۱۵۹)

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی   دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

یعنی اس تیر کی حسرت دل و جگر دونوں کو تھی۔

شق ہو گیا ہے سینہ، خوشا لذتِ فراغ
تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر گئی

پہلے اس واقعے کی خبر دی کہ سینہ شق ہو گیا۔ پھر اظہارِ سرور کر کے جو فائدہ چھاتی کے پھٹ جانے سے حاصل ہوا ہے، اُسے بیان کیا۔ یعنی زخمِ جگر کے چھپائے رہنے سے فراغ حاصل ہو گیا۔

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں؟
اٹھیے بس اب، کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

اس شعر کے الفاظ معنیِ حقیقی پر محمول کریں تو کچھ لطف نہیں۔ غالباً مصنف کو استعارہ

---

[1] نسخۂ عرشی میں "کے" کے بجائے "کی" ہے (ظ)

[2] یہ انداز مکرِ شاعرانہ کا ہے جو مومنؔ کا خاص طرز ہے۔ (ظ)

مقصود ہے۔ یعنی بادۂ شبانہ سے نشۂ شباب اور سحر سے پیری کا استعارہ ہے۔ اور اٹھیے کا خطاب اپنے نفسِ غافل کی طرف ہے۔(۱)

اڑتی پھرے ہے خاک مری کوے یار میں
بارے اب اے ہوا(۲) ہوسِ بال و پر گئی

یہ ظاہر ہے کہ ہوا کی طرف خطاب کرنا بے مزہ ہے، لیکن ہوس کی مناسبت سے مصنف نے صبا کو چھوڑ کر ہوا کو باندھا۔ اسی طرح بال و پر کی مناسبت یہ چاہتی ہے کہ کوے یار کے بدلے صحنِ باغ میں خاک اڑاتی ہوتی۔ اس کے علاوہ یہ مضمون اس قدر کہا گیا ہے کہ مبتذل ہو گیا ہے۔ غرض کہ یہ شعر غالب کے کلام کے مرتبے سے بہت گرا ہوا ہے۔

دیکھو تو دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی(۳)

گل کترنا اور شگوفہ چھوڑنا ایک ہی معنی کے دونوں محاورے ہیں۔ یعنی کوئی ایسی بات کرنا جس سے فساد برپا ہو اور آپ الگ رہے۔(۴)

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروے شیوۂ اہلِ نظر گئی

یعنی حسن پرستی تو اہلِ نظر کا شیوہ تھا کہ وہ تناسبِ اعضا کو پہچان کر عشقِ صادق کرتے تھے۔ جب ایسے ویسے لوگ بھی حسن پرستی کرنے لگے تو شیوۂ اہلِ نظر کی خاک آبرو رہی۔

نظارے نے بھی کام کیا وھاں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی

یعنی تیرے رخ تک نگاہ کو پہنچ کر ایسی مستی ہوئی کہ بکھر گئی اور اُس کے تار تار الگ ہو گئے اور وہ بکھرے ہوئے تار نقاب کی طرح مانعِ دید ہوئے۔ نگاہ کو تار سے اور رشتے سے تشبیہ مشہور بات ہے۔ تازگی یہاں یہ ہے کہ رشتۂ نگاہ کے تار تار کھل کر اُن سے نقاب بن گئی۔ اور جس تشبیہ میں اس طرح کے معنی صیرورت[1] ہوں، جو وجہ شبہ کے گھٹانے سے یا بڑھانے سے پیدا ہو گئے ہوں، وہ تشبیہ

---

[1] صیرُورَت ایک حالت سے دوسری حالت کی طرف پلٹنا۔(ظ)

نہایت ہی لذیذ ہوتی ہے۔ اور سننے والے کے ذہن میں استعجاب کا اثر پیدا کرتی ہے۔ (ہر) کا لفظ یہاں پورا انقاب بنانے کے لیے مصنف نے صرف کیا ہے۔ مطلب شعر کا یہ ہے کہ تیرا رخ دیکھ کر ایسی ازخودرفتگی ہوئی کہ لذتِ دید (۵) سے سب محروم رہے۔

فردا و دِی کا تفرّقہ یک بار مٹ گیا
کل تم گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی

کل باوجودیکہ دِی تھا لیکن فردائے حشر کا سامنا ہو گیا اور فردا و دِی (۶) ایک ہی دن میں جمع ہو گئے۔ کچھ تفرقۂ ماضی و استقبال نہ باقی رہا۔

مارا زمانے نے اسد اللہ خاں تمھیں
وہ ولولے کہاں، وہ جوانی کدھر گئی؟

پہلا مصرع انشائے تاسّف کے لیے ہے اور دوسرا استفہام ہے۔ غرض یہ کہ سارا شعر انشا ہے۔ دوسری خوبی پورا نام لقب سمیت آنے سے پیدا ہوئی۔ لفظ (خاں) سے یہ معنی نکلتے ہیں کسی زمانے میں قوت و سطوت تھی، جسے پیری نے مٹا دیا۔

(۱۶۰)

تسکیں (۱) کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے
حورانِ خلد میں تری صورت مگر (۲) ملے

یعنی تیری صورت سے ملتی ہوئی شکل اگر حوروں کی ہو اور لذتِ نظر فقط حاصل ہو تو ہم تسکینِ دل کا غم نہ کریں کہ لطفِ نظر تو ہے، تسکینِ دل نہیں، نہ سہی۔

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعدِ قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

یعنی لوگ یوں پتا دیا کریں گے کہ جس گلی میں ایک قبر ہے، وہاں فلاں شخص کا گھر ہے۔ میرا رشک اسے گوارا نہیں کرتا کہ غیر لوگ میری قبر کے پتے سے تیرے گھر کو ڈھونڈھیں۔

اور دوسرے معنی یہ کہ میری محبت اسے گوارا نہیں کرتی کہ تیرے قاتل ہونے کا حال کھل جائے اور تجھ سے میرے قتل کا مواخذہ ہو۔ (۳)

ساقی گری کی شرم کرو آج ورنہ ہم
ہر شب پیا ہی کرتے ہیں مے، جس قدر ملے

یعنی آج تم ساقی بنے ہو، آج تو چھکا کر پلا دو۔ ساقی گری کا لفظ ویسا ہی ہے جیسے منشی گری اور مولوی گری اور آدمی گری۔ یہاں یہ بحث ہے کہ لفظ (گر) افادۂ معنی فاعلیت کے لیے ہوتا ہے جیسے ستم گر، دادگر، اور جادوگر، شعبدہ گر، اور زرگر، شیشہ گر، اور لفظ ساقی میں خود معنی فاعلیت موجود ہیں۔ اس کی ترکیب (گر) کے ساتھ کیونکر صحیح ہوگی؟ اس کا جواب میلی (ف ۹۸۳ھ) کے اس شعر سے ہو سکتا ہے:

گفتی زرہِ لطف کہ میلی سگ ماست شرمندۂ آدمی گری ہائے تو ام[۱]

اور ملا طغرا (ف ۱۱۰۰ھ) کہتے ہیں:

کند حق صوفی گری را ادا بہ یک چشم بیند بہ شاہ و گدا[۲]

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

تجھ سے تو مجھے کچھ شکایت نہیں، لیکن نامہ بر کو میرا سلامِ شکایت آمیز پہنچا دینا۔

تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا
فرصت کشاکشِ غمِ پنہاں سے گر ملے

یعنی غم کھینچ کھینچ کر نہ رکھے تو ہم بھی مجنوں کی طرح بیاباں میں نکل جائیں۔

---

[۱] دیوانِ میلی (قلمی) کے مطابق یہ شعر میلی کی ایک رباعی کا ہے جس کا صحیح متن حسبِ ذیل ہے:

کہ سوختۂ آتشِ سودائے تو ایم کہ ساختہ با داغِ تمنائے تو ایم
گفتی زرہِ وفا کہ میلی سگِ ماست شرمندۂ آدمی گری ہائے تو ایم

لیکن طباطبائی کا ماخذ غالباً بہار عجم (۲۲/۱۔ مادۂ آدمی گری) ہے۔ کیونکہ اس میں شعر کا متن طباطبائی کی نقل کے مطابق ہے۔ (ظ)

[۲] بہار عجم ۱۹۷/۲ (مادۂ صوفی گری) ملا طغرا کا کلام شائع نہیں ہوا۔ طباطبائی کا ماخذ غالباً بہار عجم ہی ہے۔ صاحب بہار لکھتے ہیں، "ملا طغرا در تعریفِ پیر مغاں: کند حق صوفی گری الخ" (ظ)

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا (۵) کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

یعنی ہمارا مرتبۂ سلوک بھی خضر سے کچھ کم نہیں ہے۔

اے ساکنانِ کوچۂ دل دار دیکھنا (۶)
تم کو کہیں جو غالبؔ آشفتہ سر ملے

عبارت تو یہ ہے کہ وہاں کہیں غالبؔ اگر مل جائے تو دیکھنا اور مطلب یہ ہے کہ خیال رکھنا، شاید غالبؔ وہاں کہیں مل جائے۔ یہ مطلب اُس عبارت سے (جو) کے سبب سے نہیں نکلتا (جو) کی لفظ نے جملے کو شرطیہ کر دیا اور شرط مقصود نہیں۔ اس لیے کہ شرط سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ اگر غالبؔ کہیں ملے تو دیکھنا۔ حالانکہ جو ملے اس کا نہ دیکھنا کیا معنی؟ غرض کہ شرط یہاں کچھ معنی نہیں رکھتی۔ اس جملے کی صورت شرط کی ہے، مگر قصد شرط نہیں ہے اور (جو) یا (اگر) اس محاورے میں زائد ہوا کرتا ہے۔ معنی مقصود یہی ہوا کرتے ہیں کہ دیکھنا یعنی خیال رکھنا، شاید فلاں شخص کہیں مل جائے۔ لیکن محاورہ یونہیں جاری ہے کہ اس معنی کو جملۂ شرطیہ کی صورت میں ادا کرتے ہیں جیسا کہ مصنف نے کیا ہے۔ اور یہ مسئلہ نحوِ اردو کے نوادر میں سے ہے۔ (۷)

(۱۶۱)

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے (۱)

بندش کی خوبی اور محاورے کے لطف نے اس شعر کو سنبھال لیا، ورنہ غالبؔ سا شخص اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ جی کی بات جی ہی میں رکھنا المعنی فی بطن الشاعر کہلاتا ہے۔

اس شعر سے یہ سبق لینا چاہیے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزے کے آگے اساتذہ ضعفِ معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں۔

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں؟
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

(کہاں) کے بدلے نہیں کا لفظ بھی آسکتا تھا، مگر اُس صورت میں جملہ خبریہ ہوتا۔ اور اب استفہامِ انکاری نے انشائیہ کردیا اور انشا خبر سے بہتر ہے۔

بارہا دیکھی ہیں اُن کی رنجشیں
پر کچھ اب کے سرگرانی اور ہے

دفورِ محبت کے مقتضا سے یہ وہم پیدا ہوا ہے کہ اب کی سب دفعہ سے زیادہ خفگی ہے۔

دے کے خط منہ دیکھتا ہے نامہ بر (۲)
کچھ تو پیغامِ زبانی اور ہے

یعنی کچھ گالیاں بھی کہلا بھیجی ہیں کہ نامہ بر اس کے دُہرانے میں حجاب کرتا ہے۔[۱]

قاطعِ اعمار (۳) ہیں اکثر نجوم
وہ بلائے آسمانی اور ہے

یعنی سیرِ نجوم سے زمانہ قطع ہوتا ہے اور زمانے کے قطع ہونے سے عمریں قطع ہوتی جاتی ہیں۔ لیکن یہ اثر بہت ضعیف ہے یہاں تو جس بلائے آسمانی سے معاملہ پڑا ہے وہ قضائے مُبرم ہے۔

ہوچکیں غالبؔ بلائیں سب تمام
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

یہاں مرگِ ناگہانی سے مرگِ مفاجات نہیں مراد ہے۔ بلکہ جو موت ہے، وہ ناگہانی ہے کہ موت کہہ کر تو آتی نہیں۔

(۱۶۲)

کوئی امید بر نہیں آتی   کوئی صورت نظر نہیں آتی (۱)

---

[۱] طباطبائی نے یہاں "پیغام زبانی" کی تفسیر "گالی" سے کی ہے۔ اس کی تائید امانت (ف ۱۸۵۹ء) کے ایک شعر سے ہوتی ہے :

خط اس کا دے کے مجھ کو، نامہ بر روئے بیٹھا کہ گالی   کہا میں نے کہ یہ کیا ؟ بولا : پیغامِ زبانی ہے   (ط)

یعنی حصولِ امید کی صورت۔

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی (۲)

شبِ ہجر میں موت اگر نہیں آتی تو وہ معذور ہے کہ اس کے آنے کا جو دن معین ہو چکا ہے اس میں تاخیر و تقدیم ممکن نہیں۔ لیکن نیند کو کیا ہوا کہ رات رات بھر نہیں آتی۔

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی (۳)

یہ وہ شعر ہے کہ میرؔ (ف ۱۸۱۰ء) کو بھی جس پر رشک کرنا چاہیے۔ افسردگیِ خاطر کو کس عنوان سے بیان کر دیا ہے اور کیا خوب شرح کی ہے۔

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی (۴)

طاعت و زہد کی خوبی کا محض جان لینا کافی نہیں۔ جب تک کہ توفیق بھی نہ ہو اُدھر سے۔ (۵)

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی (۶)

یعنی میرا منہ نہ کھلواؤ، چپ رہنا ہی بہتر ہے۔ شکایت منظور ہے اور خوفِ رسوائیِ معشوق مانع ہے۔

کیوں نہ چیخوں؟ (۷) کہ یاد کرتے ہیں
میری آواز (۸) گر نہیں آتی

یعنی معشوق کو میری نالہ کشی سے مزا ملتا ہے۔ ذرا چپ ہوتا ہوں تو چھیڑ چھیڑ کر مجھے پھر

سرگرمِ نالہ و آہ کردیتا ہے۔

داغِ دل گر نظر نہیں آتا
بو بھی اے چارہ گر نہیں آتی؟(۹)

دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری ہے اور چارہ گر کی نافہمی پر تشنیع ہے۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی(۱۰)

یعنی ایسی ازخودرفتگی ہے کہ ہم کو اپنے حال کی کچھ خبر نہیں۔

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی(۱۱)

پہلا مرنا مجاز ہے کثرتِ شوق کے معنی پر۔ اور دوسرا مرنا معنی حقیقی پر ہے۔

کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب
شرم تم کو مگر نہیں آتی؟

ساری عمر تو (۱۲) دیر و کلیسا میں گذری اب کعبے جا کر خدا کو کیا منہ دکھاؤ گے؟

(۱۶۳)

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے؟
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟(۱)

استفہام یہاں اس سے غرض نہیں ہے کہ سائل حال سے ناواقف ہے۔ دریافت کرنا چاہتا ہے۔ بلکہ استفہام سے یہاں محض زجر و ملامت مقصود ہے۔

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟(۲)

دوسرا مصرع جس محاورے میں مصنف نے کہا، جو شخص اس کے محلِ استعمال کو نہ جانتا

ہوگا، اُس کی نظر میں شعر سست اور مصرعے بے ربط معلوم ہوں گے۔ محلِ استعمال اس کا یہ ہے کہ جب کسی کے پھیکے غمزوں پر استہزا یا تشنیع یا اظہارِ نفرت مقصود ہوتا ہے، جب اس طرح کہتے ہیں اور اسی مناسبت سے مصنف نے مصرع لگایا ہے اور معشوق پر استہزا کیا ہے۔ (۳)

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش پوچھو کہ "مدعا کیا ہے؟" (۴)

(بھی) کی لفظ سے یہ معنی نکلے کہ غیروں سے استفسارِ حال کرتے ہو، تو مجھ کو بھی خدا نے زبان دی ہے، مجھ سے بھی پوچھ کر دیکھو۔

قطعہ

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے؟
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

یہ قطعہ ایک فریاد ہے کہ اس دل کش اور دل فریب ہنگامے کے چلتے ایسا نفسِ مطمئنہ کہاں حاصل ہو سکتا ہے کہ انسان ان کو ہیچ سمجھ کر موجود بہ حق کی طرف رجوع کرے۔ اس نمائشِ سراب نے ایسا محو کر لیا ہے کہ دریا کی طلب سے ہاتھ دھوئے بیٹھے ہیں۔ فریاد اس بات کی ہے کہ ہم تو چاہتے ہیں کہ لذاتِ دنیا کو ہیچ سمجھ کر ان کی طرف متوجہ نہ ہوں، مگر ان کی دل فریبی پیچھا نہیں چھوڑتی۔

ہم کو اُن (۵) سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے؟(۶)

یعنی وہ کم سنی کی وجہ سے ایسے نادان ہیں کہ وفا ہی کو نہیں جانتے کہ کیا شے ہے اور میں سودائے عشق کے سبب سے ایسا نادان ہوں کہ اُن سے امید وفا رکھتا ہوں۔

"ہاں بھلا کر ترا بھلا ہوگا"
اور درویش کی صدا کیا ہے؟(۷)

یعنی سچ تو کہتا ہے کیا شک ہے اس بات میں۔ جو بھلا کرے گا اُس کا بھلا ہوگا۔

جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا دعا (۸) کیا ہے؟

یعنی اوروں کی طرح خالی زبانی دعا دینا میں نہیں جانتا۔

میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب
مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے؟

مفت میں ایک غلام ملتا ہو تو کیوں چھوڑو؟ (برا کیا ہے) یعنی غلام میں کیا برائی ہے؟ یا اس کام میں کیا برائی ہے؟

(۱۶۴)

کہتے تو ہو تم سب کہ "بتِ غالیہ مو آئے"
یک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ "وو آئے"

انصاف تو یہ ہے کہ بادشاہ کا مطلع اس سے کہیں بڑھا ہوا ہے:(۱)

یا آئے اجل یا صنمِ عربدہ جو آئے   ایسا نہ ہو یارب کہ نہ یہ آئے نہ وو آئے[1]

ہوں کشمکشِ نزع میں، ہاں جذبِ محبت
کچھ کہہ نہ سکوں پر وہ مرے پوچھنے کو آئے

---

[1] کلیاتِ ظفر ۳/۱۶۸

اس قافیے کو بھی ظفرؔ (ف ۱۸۶۲ء) نے خوب ہی کہا ہے (۲)

آئے بھی تو آتے ہی لگے پھیرنے چتون   کیا آئے وہ گردن پہ چھری پھیرنے کو آئے [1]

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

یعنی گو ہم لوگ دنیا میں آئے مگر شعلہ و سیماب کی طرح قرار نہیں ہے۔ یا شعلہ و سیماب معشوق کی شوخی سے استعارہ ہے اور آنے سے اُسی کا آنا مراد ہے۔

ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرَین
ہاں منہ سے مگر بادۂ دوشینہ کی بو آئے (۳)

استہزا کی راہ سے کہا ہے کہ بھاگیں گے، مطلب یہ ہے کہ بھاگ جائیں گے۔ اور بادۂ دوشینہ رات والی شراب۔ محاورے میں بو واو مجہول کے ساتھ بدبو کے معنی پر بولتے ہیں۔ منہ سے بو آنے کا مضمون نظم کرنے کے قابل نہ تھا۔

جلّاد سے ڈرتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے
ہم سمجھے ہوئے ہیں اُسے جس بھیس میں جو آئے

یعنی جسے ہم دیکھتے ہیں یہی جانتے ہیں کہ تو ہے، لیکن جلاد و واعظ میں چنداں مناسبت نہیں۔ اگر واعظ کی جگہ قاضی کہتے تو اچھا تھا کہ وہی انا الحق کہنے والوں کے قتل کا فتویٰ دیا کرتا ہے۔

ہاں اہلِ طلب کون سنے طعنۂ نایافت
دیکھا کہ وہ ملتا نہیں اپنے ہی کو کھو آئے

یعنی سِرِّ معرفت کو نہ پایا تو اپنے ہی تئیں کھو دیا۔ یہ طعنہ کون سنے کہ ڈھونڈھا اور نہ پایا۔

---

[1] کلیات ظفر ۱۶۸/۳

اپنا نہیں وہ شیوہ کہ آرام سے بیٹھیں
اُس در پہ نہیں بار تو کعبے ہی کو ہو آئے

یعنی یہ بھی ایک ہرزہ گردی تھی۔

کی ہم نفسوں نے اثرِ گریہ میں تقریر
اچھے رہے آپ اُس سے مگر مجھ کو ڈبو آئے

محاورہ یہ ہے کہ ہم کو اس امر میں کلام ہے۔ یعنی ہم اسے نہیں مانتے۔ مصنف نے یہ تصرف کیا کہ کلام کی جگہ تقریر کہا اور محاورے میں تصرف کرنے سے وہ معنی باقی نہیں رہتے۔ آزاد (ف ۱۹۱۰ء) لکھتے ہیں:

> ایک دن میں اوجؔ[۱] سے ملا اور استاد مرحوم کے مطلعے کا ذکر آیا:
>
> مقابل اُس رخِ روشن کے شمع گر ہو جائے
> صبا وہ دھول لگائے کہ بس سحر ہو جائے[۲]
>
> کئی دن کے بعد جو رستے میں ملے تو دیکھتے ہی کھڑے ہو گئے اور کہا:
>
> یاں جو برگِ گل خورشید کا کھڑکا ہو جائے
> دھول دستارِ فلک پر لگے، تڑکا ہو جائے[۳]
>
> اور کہا کہ دیکھا محاورہ یوں باندھا کرتے ہیں۔ میں سمجھ گیا کہ یہ طنز کرتے ہیں کہ ''سحر ہو جائے'' جو استاد نے باندھا ہے، یہ جائز نہیں۔ مگر تجاہل کر کے میں نے کہا

---

[۱] اوجؔ سے منشی عبداللہ خاں اوجؔ (ف ۵۴-۱۸۵۳ء) ساکن سردھنہ مراد ہیں۔ آزاد نے آبِ حیات (حاشیہ ص ۴۹۲ - تذکرۂ غالب) میں ان کے مختصر حالات قلم بند کیے ہیں اور کچھ نمونۂ کلام بھی پیش کیا ہے۔ مالک رام (ف ۱۹۹۳ء) کی اطلاع کے مطابق شمیم سخن (ص ۹۹) اور خم خانۂ جاوید (۵۰۸/۱) میں ان کا تذکرہ موجود ہے۔ (تذکرۂ ماہ و سال: ص ۵۷) (ظ)

[۲] کلیاتِ ذوق میں یہ مطلع موجود نہیں۔ (ظ)

[۳] اوجؔ نے کئی دیوان مرتب کیے تھے، لیکن بقول لالہ سری رام ''افسوس اب ان کا کوئی دیوان نہیں ملتا'' (خم خانۂ جاوید ۵۰۸/۱) اس لیے دیوان سے اس شعر کی تخریج نہ ہو سکی۔ ہاں صاحبِ نور اللغات نے ''تڑکا'' کی سند میں اوجؔ کی طرف نسبت دیتے ہوئے یہی شعر نقل کیا ہے، اس لیے اوجؔ کی طرف بہ ظاہر اس کا انتساب درست ہے۔ (ظ)

حقیقت میں پات (۴) کے کھڑکے کا آپ نے خوب ترجمہ کیا ور استقرے میں رکر۔ میری طرف دیکھ کر ہنسے اور کہا بھئی واہ آخر شاگرد تھے۔ ہماری بات بھی بگاڑ دی۔[1]

اس نقل سے ایک بات یہ بھی معلوم ہوگئی کہ لکھنؤ میں اِن معنی پر صبح ہوجانا بولتے ہیں دلی میں تڑکا ہوجانا محاورہ ہے۔ اور سحر ہوجانا دونوں جگہ خلاف محاورہ ہے۔ (۵)

اُس انجمنِ ناز کی کیا بات ہے غالب
ہم بھی گئے وھاں اور تری تقدیر کو رو آئے

یعنی تیرے صدمۂ دوری کا حال اُن سے جا کر بیان کر آئے۔ (۶) (رو آئے) کو ظفر نے بھی اچھی طرح باندھا:

خوش ہوتا کہاں جب کہ نصیبوں میں ہو رونا
ہم شمع صفت محفلِ شادی میں بھی رو آئے[2]

(۱۶۵)

پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے (۱)
سینہ جویاے زخمِ کاری ہے

یعنی دل بے چین ہورہا ہے اور عشق کا زخم کھانے کی خواہش پھر پیدا ہوئی ہے۔

پھر جگر کھودنے لگا ناخن (۲)
آمدِ فصلِ لالہ کاری ہے

ناخن سے ناخنِ غم مراد ہے، مگر ناخن سے کریدنا محاورہ ہے۔ ناخن سے جگر کھودنا محاورے سے گرا ہوا ہے۔

---

[1] آبِ حیات ۔ ص ۴۵۷ (تذکرۂ ذوق) آزاد کی بیان کردہ اس حکایت کے حوالے سے ڈاکٹر اسلم فرخی لکھتے ہیں: ”اوج کے سلسلے میں انھوں نے جو حکایت بیان کی ہے اور ذوق کی زبانی ان کے مطلع کی جو توجیہ کی ہے، وہ کسی طرح درست نہیں“ (محمد حسین آزاد ۔ ۲/۲۹۰) ابرار عبدالسلام کی اطلاع کے مطابق آزاد کی یہ حکایت ”طبع دوم کا اضافہ ہے“ (آبِ حیات : ضمیمہ ۳، ص ۲۶-۵۶۵) راقم حروف کا خیال ہے کہ چونکہ ذوق کا مطلع زیرِ بحث ان کے کلیات میں کہیں موجود نہیں، اس لیے غالباً یہ حکایت آزاد کی وضع کردہ ہے اور مطلع بھی خود انھی کی تصنیف ہے۔ (ظ)

[2] کلیاتِ ظفر : ۳/۱۶۸ (ظ)

قبلۂ مقصدِ نگاہِ نیاز
پھر وہی پردۂ عماری ہے

پردۂ عماری کو پردۂ کعبہ سمجھ لیا ہے۔

چشم ، دلاّلِ جنسِ رسوائی
دل، خریدارِ ذوقِ خواری ہے
وہی صد رنگ نالہ فرسائی
وہی صد گونہ اشکباری ہے

یعنی آنکھ دلاّلی کرکے دل کو مبتلائے سودا کرتی ہے۔ اس کی تفصیل دوسرے شعر میں بیان کی ہے کہ آنکھ سو سو طرح اشک باری کرتی ہے، جو باعثِ رسوائی ہے اور دل سو سو طرح نالہ کرتا ہے، جس کا انجام خواری ہے۔

دل ہوائے خرامِ ناز سے پھر
محشر ستانِ بے قراری ہے(۳)

وجہِ مناسبت یہ ہے کہ خرام کو محشر سے تشبیہ دیا کرتے ہیں۔

جلوہ پھر عرضِ ناز کرتا ہے   روزِ بازارِ جاں سپاری ہے

یعنی جاں سپاریِ عاشق کا روزِ بازار ہے کہ جلوۂ معشوق متاعِ ناز کو عرض کر رہا ہے کہ کون اس کا خریدار ہوتا ہے۔

پھر اُسی بے وفا پہ مرتے ہیں
پھر وہی زندگی ہماری ہے(۴)

جس پر مرتے ہیں اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں۔ (۵)

قطعہ

پھر کھلا ہے درِ عدالت (۶) ناز
گرم بازارِ فوج داری (۷) ہے

بازار اس شعر میں بہت ہی ٹھنڈا لفظ ہے۔

ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
زلف کی پھر سرشتہ داری (۸) ہے
پھر دیا پارۂ جگر نے سوال (۹)
ایک فریاد و آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہِ (۱۰) عشق طلب
اشک باری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اُس کی روبکاری (۱۱) ہے

اس قطعے میں عدالت و فوج داری و سرشتہ داری اور سوال دینا اور مقدمہ اور روبکاری یہ سب اصطلاحیں ابھی تک فصحا کی زبان پر مکروہ ہیں۔ کراہیت کی وجہ یہ ہے کہ اہلِ زبان کی بنائی ہوئی اصطلاحیں یہ نہیں۔ گو بہ مجبوری یہ لفظ سبھی کو بولنا پڑتی ہیں۔ لیکن ابھی تک ان کا قوام نہیں درست ہوا اور زبانِ اردو نے انھیں قبول نہیں کیا اور اگر زبان میں ان کو داخل بھی سمجھو تو ان معنیِ خاص پر یہ سب لفظ ہندی ہیں۔ ترکیب فارسی میں ان کا لانا صحیح نہ ہوگا۔ مثلاً عدالت دار القضا کے معنی پر، اور فوج داری احتساب کے معنی پر، اگر ہیں تو ہندی لفظ ہیں۔ پھر درِ عدالتِ ناز اور بازارِ فوج داری کہنا، بہ ترکیب فارسی کیوں کر درست ہوگا؟ آتش (ف ۱۸۴۷ء) کے اس شعر پر اعتراض چلا آتا ہے:

کسی کی محرمِ آبِ رواں وہ یاد آئی حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا[1]

یعنی گو لفظ محرم ہندی نہیں ہے، لیکن انگیا کے معنی پر ہندی ہے۔ پھر اسے اضافتِ فارسی کیوں دی؟ حالانکہ محرم کے لیے فارسی و عربی میں کوئی لفظ نہیں ہے۔ شَما کچہ[2] و درع و مجول اور وضع

---

[1] کلیاتِ آتش ۱/۳۵۔ مصرعِ اول کلیات میں اس طرح ہے "کسی کی محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی" (ظ)

[2] شَما، کچہ۔ عورتوں کا سینہ بند (برہانِ قاطع و فرہنگِ آنندراج) درع وہ چھوٹا کپڑا جس کو لڑکی گھر میں پہنتی ہے (مصباح اللغات) مجول: کُرتی (مصباح) (ظ)

کے لباس ہیں کہ اُس کی وضع میں اور محرم میں ضرور فرق ہے[1]۔ اور محرم فصحا کا بنایا ہوا لفظ ہے۔ برخلاف عدالت اور فوج داری کے کہ ان معنی کے لیے دارالقضا و احتساب موجود ہے۔ اور فصحا کے بنائے ہوئے یہ الفاظ نہیں ہیں۔ بلکہ یہ الفاظ ایسے خرِف[2] لوگوں کے بنائے ہوئے ہیں جو کہ جائداد متروقہ۔ اسامیِ مفرور۔ مثلِ مقدمہ۔ جائدادِ متدعویہ وغیرہ بے تکلف لکھتے پڑھتے ہیں۔

دوسرے شعر میں مصنف نے زلف کو سر اور رشتے کی مناسبت سے سررشتہ داری دی ہے، لیکن عامیانہ لہجہ کے بہ موجب (رشتہ) کا (رے) حذف کر دیا ہے۔ جس طرح فردوسی نے سپید دیو میں سے دیو کی دال کو حذف کر کے سپید یو باندھا ہے۔ مگر اس سے حکمِ کلی کسی نے نہیں نکالا ہے۔ سوال نالش کے معنی میں اور مقدمہ خصومت کے معنی میں ہندی لفظ ہیں، ان کو ترکیب فارسی میں کوئی باندھے تو غلط ہوگا۔ یہ مصرع: ''ایک فریاد و آہ و زاری ہے''۔ اس میں (ایک) نہ عدد کے لیے نہ تنکیر کے لیے ہے، بلکہ یہاں (ایک) سے معنی کثرت کا افادہ ہوتا ہے۔ یہ بڑے محاورے کا لفظ مصنف نے باندھا ہے۔ اور گواہِ عشق سے آنسو مقصود ہے۔

بے خودی بے سبب نہیں غالبؔ
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے (۱۲)

یعنی بے خودی رازِ عشق کے چھپانے کے لیے ہے۔

(۱۶۶)

جنوں تہمت کشِ تسکیں نہ ہو، گر شادمانی کی
نمک پاشِ خراشِ دل ہے لذت زندگانی کی

لذت کا لفظ محض تشنیع کی راہ سے ہے۔ کہتے ہیں اے جنوں تو تہمت کشِ تسکیں نہ ہو

---

[1] شاماکچہ اور محرم میں بہ ظاہر کوئی فرق نہیں ہے کیوں کہ شامانچ (=شاماکچہ) کی وضاحت کرتے ہوئے صاحب برہانِ قاطع لکھتے ہیں ۔ ''سینہ بندِ زناں را گویند و آں پارچۂ باشد کہ زناں پستانہائے خود را بداں بندند'' (ظ)

[2] خرِف ۔ وہ شخص جو پیرانہ سالی سے بدحواس ہو گیا ہو۔ مہمل۔ بے ہودہ (ظ)

یعنی اگر میں نے شادمانی کی تو اُس سے تجھ پر تسکین کی تہمت نہیں ہو سکتی۔ بلکہ میری شادمانی نمک پاشیِ زخمِ دل کے سبب سے ہے، نہ یہ کہ تسکین کے سبب سے ہو۔ اور لذتِ زندگی کا نمک پاش ہونا یہ مطلب رکھتا ہے کہ اِن برے حالوں جیتے رہنا زخمِ دل پر نمک چھڑکنا ہے اور زخم پر نمک چھڑکنے سے اور سوزش زیادہ ہوتی ہے۔ تسکین کجا؟

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

یعنی کششِ ہستی سے کوششِ آزادی کا بس نہیں چل سکتا۔ موجِ آب کی روانی جو ہے وہی اس کے لیے زنجیرِ گرفتاری ہے۔ یعنی علائقِ ہستی کی کشش سے آزاد ہونے کی جتنی کوشش کرو، اُتنی ہی گرفتاری بڑھتی جاتی ہے اور کوشش کشش سے مغلوب ہوتی جاتی ہے۔

پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گاہِ طفلاں ہے
شرارِ سنگ نے تربت پہ میری گل فشانی کی

یعنی مرے پر بھی لڑکوں نے آکر پتھر مارے اور شرارِ سنگ نے قبر پر پھول چڑھائے۔

(۱۶۷)

نکوہش ہے سزا فریادیِ بیدادِ دلبر کی
مبادا خندۂ دنداں نما ہو صبحِ محشر کی

یعنی بیدادِ معشوق کی جو فریاد کرے وہ سزاوارِ نکوہش و ملامت ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ صبحِ محشر بھی اُس کے حق میں خندۂ دنداں نما ہو جائے۔

رگِ لیلیٰ کو خاکِ دشتِ مجنوں، ریشگی بخشے
اگر بووے بجائے دانہ دِہقاں، نوکِ نشتر کی (۱)

اس شعر میں لیلیٰ کی فصد کھلنے کا اور مجنوں کے رگِ دست سے خون جاری ہونے کا جو

قصہ مشہور ہے، اس کی طرف تلمیح ہے اور احتمال غالب یہ ہے کہ مصنف نے خاکِ دستِ مجنوں کہا ہے۔ (۲) کاتب نے نقطے دے کر دشت بنا دیا[۱]۔ بہر حال حاصل یہ ہے کہ اگر دستِ مجنوں میں دانے کے بدلے نوکِ نشتر بوئیں تو وہاں سے رگِ لیلیٰ اگے۔ اس قدر اتحادِ عشق نے عاشق و معشوق میں اور نشتر و رگ میں پیدا کر دیا ہے۔

پرِ پروانہ شاید بادبانِ کشتیِ مے تھا
ہوئی مجلس کی گرمی سے روانی دورِ ساغر کی

جہاں مجلس گرم ہو وہاں پروانے کا ہونا ضرور ہے اور جب گرمیِ مجلس روانیِ ساغر کا سبب ہے تو کشتیِ مے کا بادبان شاید پرِ پروانہ ہے کہ پروانے ہی کے سبب سے گرمیِ مجلس ہوتی ہے۔

کروں بیدادِ ذوقِ پرفشانی عرض، کیا قدرت
کہ طاقت اڑ گئی اڑنے سے پہلے میرے شہپر کی

یہ قدرت مجھ میں نہیں کہ ذوقِ پرفشانی کی بیداد کو عرض کر سکوں یعنی پھڑک نہیں سکتا۔ اس سبب سے شہپر میں طاقت نہیں۔ یہ شعر بر سبیلِ تمثیل ہے۔

کہاں تک روؤں اس کے خیمے کے پیچھے، قیامت ہے
مری قسمت میں یا رب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی؟

کہ سر پھوڑ کر جھگڑا چکاتا۔

(۱۶۸)

بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے
جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

جتنا ہم اپنی حد سے بڑھے اُتنا ہی لوگوں کی نظر میں گھٹ گئے۔

---

[۱] پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ "بونے" کی مناسبت سے یہاں "دشت" ہی مناسب ہے۔ رہی سہو کاتب کی بات تو وہ اس لیے درست نہیں کہ نسخۂ عرشی اور تمام معتبر قلمی نسخوں میں یہاں "دشت" ہی لکھا ہوا ہے۔ (ظ)

پنہاں تھا دام، سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

سخت قریب محاورہ فارسی میں بہت قریب کے معنی پر ہے۔[۱]

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یہاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

محاورہ ہے کہ ہمارے پاس فلاں شے قسم کھانے کو بھی نہیں یا نام کو بھی نہیں، بنا اس محاورے کی اس بات پر ہے کہ اگر وہ شے نام کو بھی ہوتی تو ثبوتِ قسم کے لیے کافی تھی۔ اور یہ ظاہر ہے کہ اس طرح کی ہستی جو قسم کھانے کے لیے ہو اور برائے نام ہو وہ فنا و نیستی کی دلیل ہے۔ اور یہ بھی محاورہ ہے کہ ہمیں فلاں شے کی قسم ہے۔ یعنی اس سے کچھ تعلق نہیں۔

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر؟
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم(۱) ہوئے

الم جس طرح ظاہر و محسوس نہیں ہے۔ یہی حال اُن کا ہوا یعنی وہ لوگ فنا ہو گئے گھٹتے ہی گھٹتے۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی؟ کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

غرض یہ ہے کہ تیری ہی جفا کی تلافی تیری وفا سے ہو سکتی ہے۔ اور تیرے سوا جو ستم ہوئے ہیں اُس کی تلافی کہاں ہو سکتی ہے۔ یہاں اپنی ستم زدگی کا اظہار اس لیے ہے کہ معشوق کو تلافیِ ستم کرنے پر آمادہ پایا ہے، چاہتا ہے کہ اُسے اور زیادہ ترس آئے۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کسی امر کی سزا میں ہاتھ قلم ہونا یہ مضمون دوسرے مصرعے کا ہے۔ اور پہلے مصرعے

---

[۱] طباطبائی نے "سخت" کو "قریب" کی صفت بتاتے ہوئے "سخت قریب" پڑھا ہے۔ پروفیسر حنیف نقوی کو اس سے اختلاف ہے۔ ان کی رائے ہے کہ "دام سخت" پڑھنے میں بھی کوئی قباحت نہیں۔ اس لیے "سخت قریب" پڑھنے پر طباطبائی کا اصرار ترجیح بلا مرجح ہے۔ (ظ)

میں شاعر کے ذمے یہ بات ہے کہ اُسے بیان کرے جس سبب سے ہاتھ قلم ہوئے۔ لیکن ایسی باتیں بہت سی ہوسکتی ہیں، جس کے سبب سے ہاتھ قلم ہوں۔ ''مرتا ہوں اُس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر'' اس شعر کی شرح اسی ردیف میں دیکھو۔

اس مقام پر غزل کہنے والے کو یہ مشکل پیش آتی ہے کہ اتنے پہلوؤں میں سے کس پہلو کو اختیار کرے؟ اس لیے کہ قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں غرض شاعر کی معین ہوتی ہے اور جو پہلو اُس غرض کے مناسب ہوتا ہے، ایسے مقام پر وہ اسی کو اختیار کرتے ہیں۔ غزل میں کچھ تعین نہیں۔ ایک شعر کو دوسرے شعر سے تعلق نہیں۔ ہر شعر خود جملۂ تامہ ہے اور ایک کلامِ مفید ہے۔ غزل کی وضع اس واسطے ہے کہ ہر ہر قافیہ ردیف کے ساتھ جس طرح ربط کھائے، اُسی طرح اُسے ربط دو۔ یعنی قافیہ و ردیف جس مضمون کی طرف لے جائے اُس طرف جاؤ۔ کسی شعر میں معاملۂ عاشقانہ ہے، کسی میں مضمونِ صوفیانہ، کہیں ترانہ رندانہ۔ اِس میں ذکرِ صراحی و قلقل، اُس میں سوزِ پروانہ و شورِ بلبل۔ پھر ایک شعر میں خبر ہے، دوسرے میں انشا۔ غرض کہ اس صورت میں شاعر نے یہ قصد کیا کہ (قلم ہوئے) باندھنا چاہیے یعنی قافیہ (قلم) کو (ہوئے) کے ساتھ کیونکر ربط ہو؟ اور (قلم ہوئے) کا فاعل کسے بنائیں؟ محاورے کو خیال کیا تو درخت قلم ہوئے اور ہاتھ قلم ہوئے بولتے ہیں۔ یہاں مصنف نے دوسرا پہلو اختیار کیا اور یہ مصرع کہا:

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

اب جو دیکھا تو ہاتھ سے صدہا فعل سرزد ہوتے ہیں، اُن میں سے مصنف نے لکھنے کو اختیار کیا اس لیے کہ قلم کا ضلع نہ جانے پائے۔ اور ایسے مقام پر جہاں بہت سے مضمون ربط کھاتے ہوں، شاعر ضلع بولنے پر مجبور ہوتا ہے کہ جب دوسرے مضمونوں میں کوئی معنی حسن کا بڑھا ہوا نہیں ہے تو جس مضمون میں لفظی مناسبت ہو اُسے کیوں چھوڑے؟ اس سبب سے کہ شاعر کی طبیعت میں تناسب موسیقی فطری ہوتا ہے، اُس سے ترجیح بلا مرجح ہونا محال ہے۔ اور اتنا ہی ضلع خیال رکھنا حُسنِ کلام ہے کہ دو مصرعوں میں یا فقروں میں ربط پیدا ہو جائے۔ اس سے زیادہ حرص کرنا معنی کو خراب کرتا ہے۔

علمائے ادب کی ایک وصیت مشہور چلی آتی ہے کہ معنی شاہدِ کلام کی جان ہے، اور محاورہ

اُس کا جسم نازنیں ہے، اور گہنا اُس کا بیان و بدیع ہے۔ تو جو شاعر کہ معانی کو خلق نہیں کر سکتا فقط بیان و بدیع کے گڑھنے کی مشق کیا کرتا ہے، وہ بازار ادب میں سنار کا کام سیکھتا ہے۔ اگر کہیں صنائع و بدائع و مناسبات کے پیچھے محاورہ بگڑ گیا تو گہنا کریہہ منظر و بدصورت عورت کے گلے میں ہے۔ اور اگر ان تکلفات کے چلتے معنی ہی گئے گذرے تو وہ زیور جسمِ بے جان میں ہے۔ برخلاف اس کے معانیِ لطیف محاورۂ سلیس میں اگر ادا ہو گئے، گو تشبیہ و استعارہ، صنعتِ لفظی و معنوی کچھ بھی نہ ہو، تو وہ ایک حسین نازنین ہے، جس کی سادگی میں بھی ہزاروں بناؤ نکلتے ہیں۔ اور یہ شخص محشرستانِ معانی کا خدا ہے۔

اس شعر میں مصنف نے کسی قدر اپنے طرز کے خلاف کیا کہ ضلع کے پہلو کو اختیار کیا۔ اس لیے کہ یہاں بعض معانی ایسے چسپاں ہیں کہ لفظ کے لیے تناسب لفظی ڈھونڈھنے کی ضرورت تھی، اس کے علاوہ ہاتھ کا استعارہ شاخ کے [ساتھ][1] سامنے کا مضمون تھا۔ اور ضلع کے پہلو سے جو لوگ کراہیت رکھتے ہیں اور اسے صنعتِ مبتذل سمجھتے ہیں، وہ اکثر ضلع کو چھوڑ کر ایسے مقام پر استعارہ و تشبیہ کے پہلو کو اختیار کرتے ہیں کہ یہ اُس سے بہتر ہے۔ مگر مصنف نے خلافِ عادت یہاں اس پہلو کو بھی ترک کیا ہے۔ اور ضلع کو بھی اگر دیکھیے تو لکھنے کا بھی قلم ہوتا ہے، مہندی کی بھی قلم ہوتی ہے، گلاب کی قلم اور شراب کی قلم اور رخسار کی قلمیں۔ اور پھر ہاتھ قلم ہونا دو معنی رکھتا ہے۔ ایک قطع ہونا، دوسرے یہ کہ دیوانہ وار انگلی سے خاک پر جو کوئی کچھ لکھے، اُس کے ہاتھ بھی قلم ہوئے۔ ان سب پہلوؤں کا مصرع مصنف کے ساتھ دیکھا (کذا):

چھوڑا نہ در کو یار کے کیا کیا ستم ہوئے — ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
پردہ اٹھا کے ہم نے تمھیں دیکھ تو لیا — ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
دشمن کے آڑے آ گئے تیغوں میں جا کے ہم — ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
طالب رہے عروج کے ہم نخل کی طرح — ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
فانوس کی طرح سے لیا دل پہ داغِ عشق — ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
کوتہ کیا نہ دستِ ہوس کو شجر کی طرح — ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

---

[1] قلابین کا لفظ بظاہر طبع اول میں چھوٹ گیا ہے۔ (ظ)

قاضی کے گھر سے شیشۂ صہبا نکال لائے   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
لکھی شکایت آنکھ چرانے کی یار کے   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
لے لیں بلائیں سبزۂ خطِ نگار کی   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
غنچوں کی طرح چاک گریباں کیا کیے   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
لپٹے رہے قدم سے ہم اُن کے حنا کی طرح   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
سب دل کا شوق خاکِ درِ یار پر لکھا   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
ثابت قدم رہے ہیں سدا نخل کی طرح   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
ہم نے تو جب کبھی لکھی حق بات ہی لکھی   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
ہم نے حنا کی طرح کیا دل کو اپنے خوں   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
چوری سے بوسۂ خطِ رخسار لے لیا   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
کھانے دیا نہ ہم نے کسی نخل کو ثمر   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

ابتدائے مشق کا ذکر ہے کہ سید باقر صاحب ایک شخص تھے انھوں نے یہ مصرع:

کہ پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

طرح کا دیا، پھر خود ہی اس پر مصرع لگایا:

حنا نے گھٹ کے کیا ناخنوں کا دونا حسن   کہ پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

مائل (ف مابعد ۱۸۸۷ء) نے اُن کا مصرع اور ادعائے تفرد کا ذکر سن کر یہ مصرع لگایا:

بلائیں رات کو پیہم جو لی ہیں ابرو کی   تو پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

ایک دوست نے مجھ سے بھی فرمائش کی اور میں نے یہ مصرع لگایا:

لکھا جو کرتا ہوں میں اُن کے ناخنوں کی ثنا   تو پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

لکھنؤ میں ایک دفعہ یہ مصرع:

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں

شعرا کے مطرح نظر تھا۔ ایک صاحب نے یہ مصرع لگایا

ایک سے جب دو ہوئے پھر لطفِ یکتائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں

کسی نے یہ مصرع لگایا:

میں ہوں مشتاقِ سخن اور اس میں گویائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں

میں نے بھی مصرعے لگائے تھے:

اس میں وہ انداز وہ شوخی وہ رعنائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۲)
اُس کی خاموشی ہمارے دل کو جب بھائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۳)
اصل کی خوبی جو ہے وہ نقل میں پائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۴)
یہ اجازت ہم نے اپنے رشک سے پائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
روتے روتے رات دن آنکھوں میں بینائی نہیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
پیکرِ شیریں بنا کر کیا ملا فرہاد کو   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
دیکھتا اُس کو تو ہو جاتا زمانہ بت پرست   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۵)
نورِ عارض سے اندھیروں کا بنانا تھا محال   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
جان اپنی ڈال دیتے یہ نہ تھی قدرت ہمیں   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۶)
چاہیے کاغذ کے بدلے مہرِ تاباں کا ورق   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
منہ نزاکت سے اتر جائے گا اُن کا تھا یہ خوف   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
چاہنے والوں میں ہو جاتا مصور دیکھ کر   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۷)
جان ہے وہ جان کی صورت بنانا ہے محال   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
وصل آئینے سے اُن کا ہم کو ہوتا ناگوار   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
دیکھنے سے اُس کے ہر دم ہوتی بے تابی سوا   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
کھینچ لایا ہے ہمارا جذبۂ دل خود اُسے   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۸)
حسن کے جلوے کی تھی برداشت کب قرطاس کو؟   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں

ل بہ قول پروفیسر حنیف نقوی اس مصرعے میں "جب" کے بجائے "کچھ" زیادہ مناسب ہے۔ (ط)

صورت اس کی پھرتی ہے آنکھوں میں اپنی رات دن   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں (۹)
خوبیِ قسمت سے اپنی خود وہ ہیں زیبِ کنار   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
بُت پرستی کا کہیں حاسد نہ کردیں اتہام   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں
دل میں صورت اس کی آنکھوں میں تصور اس کا ہے   اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھنچوائی نہیں

میر انیس (ف ۱۸۷۴ء) مرحوم کے سامنے ایک صاحب نے یہ مصرع پڑھا:

چیختے چیختے بلبل کی زباں سوکھ گئی

میر صاحب نے یہ مصرع لگایا:

عرقِ گل ہے مناسب اُسے دینا صیاد!   چیختے چیختے بلبل کی زباں سوکھ گئی

اس کا چرچا لکھنؤ میں ہوا۔ اکثر لوگوں نے طبع آزمائی کی۔ مجھے اپنا مصرع یاد ہے:

خار کو گل کے قریں دیکھ کے میں یہ سمجھا   چیختے چیختے بلبل کی زباں سوکھ گئی

مٹیا بُرج میں ایک دفعہ صحبتِ احباب میں میرا گذر ہوا۔ ایک صاحب نے فرمائش کی کہ اس پر مصرع لگاؤ:

جھومتی قبلے سے گھنگھور گھٹا آتی ہے

بیٹھے بیٹھے میرے خیال میں یہ مصرع آگیا:

لطف جب ہے کہ برسنے لگے مے خانے پر   جھومتی قبلے سے گھنگھور گھٹا آتی ہے

اس کے بعد میں نے فکر کی تو ایک مصرع اور ذہن میں آگیا:

کیا عجب ہے کہ صراحی بھی کرے سجدۂ شکر   جھومتی قبلے سے گھنگھور گھٹا آتی ہے

ایک صاحب سلام کی فکر میں تھے، مجھ سے کہنے لگے میں نے ایک مصرع کہا ہے:

وہ اک زمانے کی آنکھوں میں ہیں سمائے ہوئے

میں نے یہ مصرع لگادیا:

نہیں ضریح کے محتاج بے کسوں کے مزار   وہ اک زمانے کی آنکھوں میں ہیں سمائے ہوئے

کہنے لگے تم نے تو میرا مصرع چھین لیا۔ یہاں حیدرآباد میں بندگانِ عالی خلد اللہ ملکہٗ کا ایک مصرع:

ہزار بار بلایا تو ایک بار آیا

ایک دوست نے میرے سامنے پڑھا۔ میں نے یہ مصرع لگایا

یہ ناز تھا ملک الموت کو بھی ہجر کی رات   ہزار بار بلایا تو ایک بار آیا

یہ نقل مشہور ہے کہ لکھنؤ کے ایک شیخ زادے جو امرا میں سے تھے، مرزا رفیع سودا (ف ۱۷۸۱ء) سے بر سبیلِ امتحان طالب ہوئے کہ اس مصرعے پر مصرع لگا دیں۔

ع   اے سنگ نازکی میں تو کامل نہ ہو سکا

سودا نے یہ مصرع لگایا

شیشہ گداز ہو کے بنا، دل نہ ہو سکا   اے سنگ نازکی میں تو کامل نہ ہو سکا

اور یہ نقل بھی اُن کی طرف منسوب ہے کہ کسی نے یہ مصرع

اک نظر دیکھنے (۱۰) سے ٹوٹ نہ جاتے ترے ہاتھ

سودا کے سامنے پڑھا۔ انھوں نے یہ مصرع:

ع   لیلیٰ اتنا تو نہ تھا پردۂ محمل بھاری

لگا دیا۔ اس میں شک نہیں کہ مصرع لگانا بڑا فن ہے اور مشقِ شعرا کا بڑا ذریعہ ہے۔ خواجہ حیدر علی آتش (ف ۱۸۴۷ء) کا طرزِ سخن مصرع لگانے ہی پر منحصر ہے۔ اور لکھنؤ کے شعرا کو انھیں نے اس امر کی طرف مائل کیا ورنہ اکثر لوگ موزوں طبع غزل کہہ لیا کرتے تھے، مگر مصرعوں کے نامربوط و دولخت ہونے سے بے خبر رہتے تھے۔ خدا بخشے "غنچۂ شرف" (ف مابعد ۱۸۷۳ء) کو وہ ذکر کرتے تھے کہ میر وزیر علی صبا (ف ۱۸۵۵ء) ایک غزل استاد کو دکھانے لائے۔ میں بھی اس وقت موجود تھا۔ ایک شعر صبا نے پڑھا:

فصلِ گل میں مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل   ایسی بے پر کی اڑاتا تھا نہ صیاد کبھی[1]

آتش (ف ۱۸۴۷ء) نے یہ شعر سن کر کہا کہ بے پر کی اڑاتا تم نے باندھ لیا اور مصرع لگانے میں اس کا خیال نہ رکھا۔ یوں لکھ لو:

پر کتر کر مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل   ایسی بے پر کی اڑاتا تھا نہ صیاد کبھی

---

[1] کلیاتِ صبا میں یہ شعر یا اس زمین میں کوئی غزل موجود نہیں۔ (ظ)

لیکن تجربے سے معلوم ہوا کہ بعض طبیعتیں جودتِ خداداد رکھتی ہیں۔ وہ ایک ہی دفعہ سارا شعر کہہ لیتے (کذا) ہیں اور دونوں مصرعے مربوط دست و گریباں ہوتے ہیں۔ جن کو خدا نے یہ وصف عطا کیا ہے، انھیں اس طرح مشق کرنے کی ضرورت بہت کم ہے۔ اور جو شعر دونوں مصرعوں سمیت ایک ہی دفعہ ٹپک پڑتا ہے، اس میں آمد کی شان اور بے تکلفیِ بیان ایسی ہوتی ہے کہ وہ بات ہرگز فکر کر کے مصرع لگانے میں نہیں حاصل ہوتی۔

اللہ رے تیری تندیِ خو جس کے بیم سے
اجزائے نالہ دل میں مرے رزقِ ہم ہوئے

جس طرح خوف لہو کو تحلیل کرتا ہے، اُسی طرح اُس کے بدمزاج ہونے کے ڈر سے نالہ لب تک نہ آیا۔ دل میں تھا دل ہی میں تحلیل ہو گیا۔ اس تحلیل ہونے کو مصنف نے اس عبارت میں ادا کیا ہے کہ اس کا ایک جزو دوسرے جزو کو کھا گیا۔

اہلِ ہوس کی فتح ہے ترکِ نبردِ عشق
جو پانو اٹھ گئے وہی اُن کے علم ہوئے

یعنی میدانِ عشق سے بھاگ جانے ہی میں رقیب کی فتح ہے۔ ان لوگوں کا اس میدان سے پاؤں کیا اٹھا گویا اُن کے لیے علمِ فتح بلند ہوا اور جان بچ گئی۔ پاؤں اٹھنے کو علم اٹھنے سے تعبیر کرنا نہایت تکلف ہے۔ اس مضمون کو یوں کہنا تھا:

ع اٹھا وفا سے ہاتھ تو اونچے علم ہوئے (۱۱)

نالے عدم میں چند ہمارے سپرد تھے
جو وھاں نہ کھنچ سکے سو وھاں آ کے دم ہوئے

یعنی چند نالے کرنا ازل سے ہمارے واسطے مقرر ہو چکے تھے۔ وہاں تو نہ کھنچ سکے، یہاں آ کر وہی نالے ہم کھینچ رہے ہیں۔ اور یہ آمد و رفتِ نفس وہی نالہ کشی ہے۔

اس شعر سے اس بات کا بھی پتہ لگا کہ ناسخ کی طرح مصنف کی زبان پر (جو) کے جواب میں (سو) لانا ضرور ہے۔ اس وجہ سے کہ اگر مصرعے میں سے (سو) کو نکال ڈالیے اور یاں کی جگہ (یہاں) پڑھیے۔ اس طرح

ع   جو واں نہ کھینچ سکے وہ یہاں آ کے دم ہوئے

جب بھی مصرع موزوں ہے۔ اور مصنف کا مرتبہ تو بڑا ہے۔ جو شخص نظمِ الفاظ میں مشق رکھتا ہے، اُس سے فکرِ شعر کے وقت ایسی باتیں چھپی نہیں رہتیں پھر واں اور وہاں اور یاں اور یہاں گو دونوں طرح درست ہے، لیکن بہ اتفاق واں سے وہاں اور یاں سے یہاں فصیح ہے۔ مصنف نے اگر (سو) کو ترک کیا ہوتا تو یہ فائدہ بھی تھا کہ (یاں) کی جگہ (یہاں) ہو جاتا، مگر انھوں نے (سو) کے ادا کرنے کے لیے (یاں) کا رکھنا بھی گوارہ کیا۔ اور بندش شہادت دے رہی ہے کہ یہ امر بالعمد ہے[1]۔ اس شعر میں (دم ہوئے) چھا نہیں ہے، لیکن مضمونِ شعر نہایت لطیف ہے۔

چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی
سائل ہوئے تو عاشق اہلِ کرم ہوئے

(تو) اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ پہلے جو جملہ ہے اُس میں سے (جو) یا (جب) یا

---

[1] "یہاں" "وہاں" اور "یاں" "واں" سے متعلق طباطبائی نے جو کچھ تحریر کیا ہے، وہ ان کے اپنے قیاس اور ذوقِ شعری پر مبنی ہے۔ لیکن ان الفاظ سے متعلق خود غالب کی کیا رائے تھی؟ اس کا انھیں علم نہ تھا۔ اس سلسلے میں صحیح صورت حال کا پتہ رشید حسن خاں (ف ۲۰۰۶ء) کی تصنیف "املاے غالب" (طبع اول ۲۰۰۰ء) سے چلتا ہے۔ ذیل میں اس کتاب سے چند مختصر اقتباسات نقل کیے جاتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"نواب یوسف علی خاں ناظم کا شعر تھا:

سیاح جہاں گرد ہیں، آ نکلے یہاں بھی   کچھ تیرے یہ چوری تو نہیں اے بت چیں ہم

مرزا صاحب نے اصلاح دیتے ہوئے دوسرے مصرعے کو اس طرح بنا دیا "سیاح جہاں گرد ہیں آ نکلے ہیں یھاں بھی" اور اس کی وضاحت اس طرح کی۔ "یہاں" بروزنِ "وہاں" فصیح نہیں۔ بے ضرورت نہ چاہیے۔ "یھاں" بہ ہاے مخلوط التلفظ، فصیح ہے" (مقدمہ مکاتیب غالب، ص ۱۵۴) (املاے غالب۔ ص ۱۴۲)

اسی بحث میں آگے تحریر کرتے ہیں:

"مرزا صاحب "یہاں" اور "وہاں" کے مخفف کو "یھاں" اور "وھاں" لکھتے تھے اور ان کو افصح (فصیح تر) مانتے تھے" (ص: ۱۴۲)

چند صفحات بعد مزید لکھتے ہیں:

"اسی بات کو دہرایا جاتا ہے کہ کلامِ غالب میں لازماً "وھاں" اور "یھاں" لکھے جائیں گے۔ انھیں اگر "واں" اور "یاں" لکھا جائے تو یہ شکلیں منشاے مصنف کے خلاف ہوں گی" (ص: ۱۵۲)

ان تفصیلات کی روشنی میں "یہاں" "وہاں" اور "یاں" "واں" کے سلسلے میں غالب کا موقف پوری طرح سامنے آ جاتا ہے۔ (ظ)

(اگر) محذوف ہے یعنی یہ مصرع جملۂ شرطیہ ہے۔ اور حذف نے بہت لطف دیا۔ نحو اردو میں یہ قاعدۂ کلیہ سمجھنا چاہیے کہ جملۂ شرطیہ میں حرف جزا مذکور ہو تو حرف شرط کا حذف کرنا حسن رکھتا ہے۔

(۱۶۹)

جو نہ نقدِ داغِ دل کی کرے شعلہ پاسبانی
تو فسردگی نہاں ہے بہ کمینِ بے زبانی

کہتے ہیں شعلہ میرے داغِ دل کی پاسبانی کر رہا ہے یعنی اسے ٹھنڈا نہیں ہونے دیتا۔ نہیں تو فسردگی بے زبانی کے پردے میں چور کی طرح چھپی ہی ہوئی ہے کہ اس اشرفی کو لے بھاگے۔ شعلے کی تشبیہ زبان سے مشہور ہے، تو شعلے کا پاسبانی نہ کرنا وہی بے زبانی ہے اور اس بے زبانی کا انجام فسردگی ہے۔ حاصل یہ ہے کہ شعلہ نہ پاسبانی کرے تو داغ دل افسردہ ہو جائے اور اس اشرفی کو دُزدِ افسردگی کمینِ بے زبانی سے نکل کر چرا لے۔ اس شعر میں داغ کو نقد کہا یعنی روپیہ اشرفی سے اُسے تشبیہ دی۔

فارسی گویوں کا یہ خیال ہے کہ داغِ دل ایک مدوّر شے ہے اور اُس میں چمک ہے، اور سوزش ہے۔ اور اسی سبب سے آفتابِ داغ اور درہمِ داغ اور شعلۂ داغ وغیرہ باندھتے ہیں۔ اردو کی شاعری میں فارسی ہی سے یہ مضمون لیا گیا ہے۔ اسی طرح سمجھتے ہیں کہ آہ ایک مستطیل چیز ہے۔ جس میں شعلہ بھی ہے اور دھواں بھی ہے۔ آرزو کوئی زندہ شے ہے کہ کبھی دل ہی دل میں اُس کا خون ہو جاتا ہے، کبھی عشاق کے ساتھ جیتی گڑ جاتی ہے، کبھی اُن کی قبر پر دھونی رماتی ہے۔

غرض کہ داغِ دل جب اشرفی ہوا (تو شعلہ اس وجہ سے کہ تمام رات اُس کی آنکھ کھلی رہتی ہے، پاسبان اُس کا ہے۔ اور فسردگی کو مصنف نے گو دزد نہیں کہا لیکن اُس کا فعل ایسا بیان کیا، جو چوروں کا ہوتا ہے، یعنی مال چرانے کی گھات میں لگے رہنا، تو گویا اُسے دزد ہی تصور کیا ہے، جو کمینِ بے زبانی میں چھپا ہوا ہے۔ یہ سب تشبیہیں نہایت لطیف ہیں۔ لیکن حاصل شعر کا دیکھو تو کچھ بھی نہیں۔

(جو نہ نقدِ داغ) میں دونونِ متعاقب عیبِ تنافر رکھتے ہیں، اور دو دالیں بھی جمع ہو گئی ہیں، یہ بھی ثقل سے خالی نہیں۔ اس کا معیار ائمۂ ادب نے مذاقِ صحیح کو قرار دیا ہے۔ بعض لوگوں کو تنافر نہیں محسوس ہوتا۔ یہاں دونون جمع ہونا تنافر رکھتا ہے۔ اور دو دالیں متعاقب اُس قدر بری نہیں معلوم ہوتیں۔ اگر مصرع یوں ہوتا:

ع   کرے نقدِ داغِ دل کی جو نہ شعلہ پاسبانی

تو پھر تنافر نہ تھا۔ آتش کا یہ شعر:

میں موج ہوں لبِ ساحل ہیں آسمان و زمیں   کبھی جو جوش میں دریے اضطراب آیا[1]

پہلے مصرعے میں سے (مَیں) کا (ے) اور (نون) گر گیا وراس سبب سے دو میم متعاقب جمع ہو گئے (۱) اور دوسرے مصرعے میں (جو) کا واو گر جانے سے دو جیمیں پے در پے آ گئیں (۲)۔ لیکن دو جیموں کا اجتماع[2] عیبِ تنافر رکھتا ہے اور پہلے مصرعے میں دو میموں کا اجتماع[2] اس قدر بر نہیں معلوم ہوتا ہے۔ کچھ یہ ضرور نہیں کہ جب دو حرف متقارب اس طرح جمع ہو جائیں تو وہاں تنافر پایا جائے۔ بعض جگہ اس طرح کا اجتماع متعاقب نہیں ہوتا اور پھر تنافر شدید پایا جاتا ہے جیسے (خواجہ تو چہ تجارت می کنی) یا جیسے لڑکے آپس میں یہ کھیل کرتے ہیں کہ اس فقرے کو جلدی جلدی کہلواتے ہیں کہ زبان بہکے اور ہنسی ہو۔ (پیٹھ اونچی اونٹ کی کچھ اونٹ کی اونچائی سے نہیں، ہٹی پیٹھ اونچی اونٹ کی۔)

مجھے اُس سے کیا توقع بہ زمانۂ جوانی
کبھی کودکی میں جس نے نہ سنی مری کہانی

کم سنی میں کہانی سننے کا شوق بہت ہوتا ہے، اُس پر تو میری کہانی اس نے کبھی نہ سنی۔ اب اُس کے شباب میں مجھے اُس سے کیا امید ہو؟

یوں ہی دکھ کسی کو دینا نہیں خوب ورنہ کہتا
کہ ”مرے عدو کو یارب ملے میری زندگانی“

---

[1] کلیاتِ آتش : ۵۳/۱ (ظ)

[2] ق: طبعِ اول میں دونوں جگہ ”اجماع“ لکھا ہوا ہے۔ یہ بہ ظاہر سہوِ کاتب ہے۔ (ظ)

[یونہیں[۱]] کا لفظ بے وجہ کے مقام پر محاورے میں ہے۔

(۱۷۰)

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک (۱) شمع ہے دلیلِ سحر سو (۲) خموش ہے

غالباً شمعِ خاموش کو علامتِ سحر اس وجہ سے کہا ہے کہ سپیدیِ شمع سپیدۂ مستطیلِ صبح سے مشابہت رکھتی ہے۔ میں نے یہ معنی لکھنے کے بعد عودِ ہندی کو دیکھا۔ مصنف نے عجیب و غریب معنی و ترکیب اس شعر کی لکھی ہے۔ کہتے ہیں:

> "یہ مصرع (اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے) خبر ہے، پہلا مصرع (ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے) یہ مبتدا ہے۔ شبِ غم کا جوش یعنی اندھیرا ہی اندھیرا ظلمتِ غلیظ۔ سحر ناپیدا گویا خلق ہی نہیں ہوئی، ہاں دلیل صبح کی بود پر ہے، یعنی بجھی ہوئی شمع۔ اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھا دیا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کا دلیلِ صبح ہونا ٹھہرا وہ خود ایک سبب ہے، من جملۂ اسباب تاریکی کے، پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح مؤیدِ ظلمت ہو وہ گھر کتنا تاریک ہوگا؟"[۲]

نے مژدۂ وصال، نہ نظارۂ جمال مدت ہوئی کہ آشتیِ چشم و گوش ہے

یعنی اب وہ زمانہ گیا کہ اگر چشم کو نظارۂ جمال ہوتا تھا تو کانوں کو رشک ہوتا تھا کہ ہم کو بھی مژدۂ وصال ملے، یا کبھی کان تک مژدۂ وصال پہنچتا تھا تو آنکھوں کو یہ رشک ہوتا تھا کہ اس نے مژدۂ وصال کو پہلے سن لیا اور ہم ابھی تک نظارۂ جمال سے کامیاب نہ ہوئے۔ (۳)

مے نے کیا ہے حسنِ خود آرا کو بے حجاب
اے شوق ہاں اجازتِ تسلیمِ ہوش ہے

اجازت ہے کہ ہوش و حواس اُس کے حوالے کردے کیوں کہ مے ہوش رباتے (۴)

---

[۱] غالب "یوں ہی" لکھتے تھے۔ اس لیے متن اسی کے مطابق بنا دیا گیا اور شرح میں طبع اول کے مطابق "یونہیں" برقرار رکھا گیا۔ (ظ)

[۲] غالب کے خطوط ۸۲۳/۲ (مکتوب بہ نام مولوی محمد عبدالرزاق شاکر) (ظ)

[اُسے][1] بے حجب کیا ہے۔

گوہر کو عقدِ گردنِ خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

(دیکھنا) دو معنی رکھتا ہے، ایک تو امر کے معنی اور اس صورت میں سامع کی طرف خطاب ہے، اور دوسرے مصدر کے معنی اور اس صورت میں گوہر فروش کا دیکھنا مراد ہے، اور اُس پر رشک کیا ہے۔ (۵)

دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست (٦)
بزمِ خیال مے کدۂ بے خروش ہے

پہلے مصرعے میں کہیں اضافت نہیں ہے (۷)۔ بزمِ خیال کا نقشہ دکھلاتے ہیں کہ وہاں دیدار شراب ہے، نگاہ مے خوار ہے، حوصلہ ساقی ہے۔

قطعہ

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہ زنِ تمکین و ہوش ہے

تازہ واردانِ بزمِ ہوائے دل سے نوجوان مراد ہیں۔ ہوا عربی میں خواہش کے معنی پر ہے۔ (زنہار) کلمۂ تاکید ہے۔ (نائے و نوش) سے نَے کا سننا اور شراب کا پینا مراد ہے۔ انھیں دونوں باتوں کے متعلق بہ لف و نشر دوسرے شعر میں کہتے ہیں کہ شراب کی طرف کیا دیکھتے ہو؟ میرا حال دیکھو اور عبرت کرو اور نَے کو کیا سنتے ہو؟ میری بات کان لگا کر سنو۔ پھر اس بات میں

---

[1] قوسین کا لفظ بہ ظاہر طبع اول میں چھوٹ گیا ہے۔ (ظ)

بھی لف و نشر کی رعایت کی ہے، کہتے ہیں جلوۂ ساقی ایمان و آگہی کا دشمن ہے ور نغمۂ نَے تمکین و ہوش کا رہ زن ہے۔

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ، وہ فردوسِ گوش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و سور، نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

رات کی وہ چہل پہل اور دل لگی اور چہلیں۔ صبح کی یہ اداسی اور سناٹا اور ہو کا عالم، دو متضاد کیفیتیں ہیں۔ اُس سے سننے والے کو انبساط اور اِس سے انقباض ہوتا ہے۔ اُس سے وا شُدِ خاطر اور اِس سے گرفتگی پیدا ہوتی ہے۔ اس قطعے میں آخر کے دو شعر اسی سبب سے زیادہ بلیغ ہیں کہ ان کا اثر گرفتگیِ خاطر ہے اور وہ گرفتگی جو بعد وا شد کے ہو، اثرِ قوی رکھتی ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

یعنی یہ مضامین جو تیرے قلم سے نکلتے ہیں، غیب کے مضامین ہیں، تو پھر صریرِ خامہ کو فرشتے کی صدا سمجھنا چاہیے۔

(۱۷۱)

آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے(۱)
طاقتِ بیدادِ انتظار نہیں ہے

اگر (جدا) کہتے تو خالی (آ) کہنے سے بہتر تھا لیکن وزن میں گنجائش نہ تھی۔

دیتے ہیں جنت حیاتِ دہر کے بدلے
نشہ بہ اندازۂ خمار نہیں ہے

یعنی حیاتِ دنیا میں جو تکلیفیں ہیں، اُس کی تلافی جنت میں جانے سے نہیں ہو سکتی۔ پھر اس کی مثال دی ہے کہ جس نے خمار کی تکلیف بہت اٹھائی ہو اُسے تھوڑی سی شراب ملے تو کیا نشہ ہوگا؟

گریہ نکالے ہے تری (۲) بزم سے مجھ کو
ہائے کہ رونے پہ اختیار نہیں ہے (۳)

یہ وزن مانوس اوزان میں سے نہیں ہے۔ اس وجہ سے کاتب نے اپنے وزنِ مانوس کی طرف پہلے مصرعے کو کھینچ لیا ہے۔ اور سب نسخوں میں (تری) بغیر یا چھپا ہوا ہے، لیکن اس میں یہ قباحت کہ دوسر رکن فاعلاتُ ہونا چاہیے تھا، اُس کی جگہ پر مستفعلن ہو جاتا ہے، تو ضرور ہے کہ (تیری) کہا ہوگا مصنف نے۔ اور اس صورت میں وزن مستقیم رہتا ہے کہ (تیری) میں سے آخر کی (ی) کو گرا دیں اور درمیان کی (ی) باقی رکھیں۔

ہم سے عبث ہے گمانِ رنجشِ خاطر
خاک میں عشاق کی غبار نہیں ہے

مطلب مصنف کا یہ ہے کہ عشاق کی طینت میں غبار نہیں ہے، لیکن طینت کی جگہ خاک کہنا محاورے سے گرا ہوا ہے، اس مقام پر طینت، سرشت، آب و گل بولتے ہیں۔ خاک کا لفظ لانے سے ادائے مطلب میں خلل پیدا ہو گیا۔ اور اب اس شعر کے یہ معنی ہیں کہ عشاق گو مر کر خاک ہو گئے لیکن اُن کی خاک میں بھی غبار نہیں ہے۔ اور یہ محض ادعائے شاعرانہ ہے جس کے لیے تعلیل کی ضرورت ہے۔

دل سے اٹھا لطفِ جلوہ ہائے معانی
غیرِ گل آئینۂ بہار نہیں ہے

وہ آئینہ جس میں بہار کا حسن و جمال دکھائی دیتا ہے گل ہے۔ اسی طرح وہ آئینہ جس

میں معانی کا جلوہ نظر آتا ہے دل ہے۔

قتل کا میرے کیا ہے عہد تو بارے
وائے! اگر عہد استوار نہیں ہے

یعنی معشوق نے عہد کیا ہے۔

تو نے قسم مے کشی کی کھائی ہے غالبؔ
تیری قسم کا کچھ اعتبار نہیں ہے

تعجب ہے کہ تو اور مے کشی کی قسم۔ کسی چیز کی قسم کھانا محاورہ ہے اور اُس کے ترک کی قسم کھانا مراد ہے۔

(۱۷۲)

ہجومِ غم سے یہاں تک سرنگونی مجھ کو حاصل ہے
کہ تارِ دامن و تارِ نظر میں فرق مشکل ہے

غم کے بوجھ سے سر دامن پر جا رہا۔ اب تارِ دامن سے تارِ نظر اس طرح متصل ہے کہ دونوں میں فرق کرنا مشکل ہے۔

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخمِ سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

مطلوب کے مقام پر مصنف نے مطلب کو استعمال کیا ہے (یہ[1]) ضرورت شعر۔

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالبؔ
چٹکنا غنچۂ گل کا، صدائے خندۂ دل ہے

---

[1] قلابین کا لفظ طبع اول میں نہیں ہے۔ (ط)

غنچۂ گل یعنی گلاب کی کلی دل سے مشابہت رکھتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اُس کے آنے سے گلستاں کا دل باغ باغ ہو جاتا ہے۔ وہاں غنچہ چٹکے تو سمجھو کہ صدائے خندۂ دل بلند ہوئی۔

(۱۷۳)

پابہ دامن ہو رہا ہوں بسکہ میں صحرا نورد
خارِ پا ہیں جوہرِ آئینۂ زانو مجھے

یعنی پاؤں جوزانو سے متصل ہے، تو صحرا نوردی میں جو کانٹے پاؤں میں چبھے تھے، وہی آئینۂ زانو کا جوہر بنے ہیں۔ اس شعر میں بھی تشبیہ کے سوا معانی میں کچھ لطف نہیں ہے۔[1]

دیکھنا حالت مرے دل کی ہم آغوشی کے وقت
ہے نگاہِ آشنا تیرا سرِ ہر مو مجھے

فارسی وارود کہنے والے شعر میں یہ خیال مرتکز ہو گیا ہے کہ ہمیشہ دل کو زلف میں لپیٹا کرتے ہیں۔ اسی سے مصنف نے یہ مضمون نکالا ہے کہ جب دل برسوں زلف میں الجھا رہا تو زلف و دل میں آشنائی قدیم ہے۔ اور زلف کا ہر سرِ مو نگاہِ آشنا ہے۔ اور دل کا حال آشنا ہی کو خوب معلوم ہوتا ہے۔ اور سرِ ہر مو کو عام لیں تو بھی معنی درست ہیں یعنی ہنگامِ ہم آغوشی تیرا ہر سرِ مو میرے دل کی حالت دیکھنے کے لیے نگاہِ آشنا ہو جائے گا۔

ہوں سراپا سازِ آہنگِ شکایت، کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

---

[1] طباطبائی نے "پابہ دامن" کے معنی اور پورے شعر کے مفہوم سے تعرض نہیں کیا۔ بیخود دہلوی (ف ۱۹۵۵ء) کی شرح ان دونوں امور پر حاوی ہے۔ لکھتے ہیں :

"میں صحرا نوردی کا عادی تھا۔ بہ مجبوری پابہ دامن ہو کر یعنی پاؤں توڑ کر گھر میں بیٹھ رہا ہوں۔ صحرا نوردی کے زمانے میں جو کانٹے میرے پاؤں میں چبھے تھے، اب وہ آئینۂ زانو کا جوہر بن گئے ہیں۔ زانو کو آئینے سے تشبیہ دی جاتی ہے اور آئینۂ فولادی کے جوہر کانٹوں سے مشابہت رکھتے ہیں" (ظ)

یعنی میں وہ ارغنوں ہوں جس میں شکایت کا راگ بھرا ہوا ہے۔ تو نے مجھے چھیڑا اور میں نے راگ نکالا۔[1]

(۱۷۴)

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے
جاں کالبدِ صورتِ دیوار میں آوے

یہ مضمون شعرا میں بہت مشہور ہے کہ معشوق کے لب و دہن میں جاں بخشی کا وصف ہے۔ اسی سبب سے صورتِ دیوار[2] میں اس کے دہن کی بات سے جان پڑ جائے تو عجب نہیں۔

گفتار میں آنا بات چیت کرنے کے معنی پر اردو کا محاورہ نہیں ہے، ترجمہ ہے۔ (۱)

سایے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اس قدِ دل کش سے جو گلزار میں آوے

(سے) کا لفظ اس شعر میں عجب لطف رکھتا ہے اور بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور مصنف پہلے شخص ہیں جس نے اس مقام پر (سے) کو استعمال کیا اور سب شاعر اس طرح نظم کیا کرتے ہیں:

ع اس قد کو اگر لے کے تو گلزار میں آوے

تب نازِ گراں مایگیِ اشک بجا ہے
جب لختِ جگر دیدۂ خوں بار میں آوے

وہ آنسو ہی کیا جس میں لہو نہ ہو۔ (۲)

دے مجھ کو شکایت کی اجازت، کہ ستم گر
کچھ تجھ کو مزا بھی (۳) مرے آزار میں آوے (۴)

---

[1] یہ شعر مکر شاعرانہ کا پہلو بھی لیے ہوئے ہے۔ (ط)

[2] صورتِ دیوار : دیوار پر بنی ہوئی تصویر (ط)

یعنی شکایت اور فریاد میں کروں گا تو تجھے مزہ آوے گا اور لطف اُٹھے گا(۵)۔ اس زمین کا حاصل اس شعر میں آگیا۔

اُس چشمِ فسوں گر کا اگر پائے اشارہ
طوطی کی طرح آئنہ گفتار میں آوے

معشوق کی آنکھ کا یہ وصف مشہور ہے کہ اشارے میں باتیں کرلے، تو جب وہ اشارہ آئینے میں دکھائی دے گا تو آئینہ بھی گویا طوطی کی طرح باتیں کرے گا۔ یہاں مصنف نے لفظ سخن گو کو ترک کر کے اس کے بدلے فسوں گر اس وجہ سے کہا کہ آئینے کا باتیں کرنا خرق عادت و افسوں ہے۔

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادیٔ پُر خار میں آوے

آبلے کی چھاگلیں ہوں تو ان کی پیاس بجھے۔

مرجاؤں نہ کیوں رشک سے جب وہ تنِ نازک
آغوشِ خمِ حلقۂ زنّار میں آوے

معشوق ہندو ہے اور اُس کے گلے سے زُنّار کو لپٹا دیکھ کر رشک آتا ہے۔

غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر
کیوں شاہدِ گل باغ سے بازار میں آوے

وجہ مناسبت یہ ہے کہ گلاب میں جو زیرہ ہوتا ہے اُسے زرِ گل کہتے ہیں۔ شعر کا مطلب یوں سمجھو کہ گلاب کا کھلنا اور زرِ گل کا کھُلنا کیا ہے؟ گویا زر کی ہوس میں ہاتھ پھیلاتا ہے، جس کا انجام یہ ہوا کہ سرِ بازار آنا پڑا، نہیں تو بربادیٔ ناموس کا کیوں سامنا ہوتا؟ غنچے کی طرح بندی مٹھی چلا گیا ہوتا۔ جب ہاتھ پھیلا کر زر لیا تو شاہدِ بازاری ہوگیا اور ناموس و عزت برباد گئی۔

تب چاکِ گریباں کا مزہ ہے دلِ نالاں
جب اک نفَس اُلجھا ہوا ہر تار میں آوے

چاک گریباں سے یہاں "چاک زدنِ گریباں" مراد ہے، یعنی چاک کرنے کا لطف تو یہ ہے کہ گریبان کے ساتھ سانس بھی کھنچ آئے اور دم نکل جائے۔

آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے
اے وائے! اگر معرضِ اظہار میں آوے

جس راز نے سینے کو آتش کدہ بنا رکھا ہے وہ ظاہر ہو تو کہاں کہاں آگ نہ لگا دے؟

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

گنجینہ اس سبب سے ہے کہ معانی کثیر اُس میں ہیں، اور طلسم اس سبب سے ہے کہ پہلو بھی اُس میں کئی نکلتے ہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ طلسم مشکل سے کھلتا ہے اور حیرت انگیز ہوتا ہے۔ اسی طرح کلام میرا مشکل میں حل ہوتا ہے اور معانی سے اُس کے حیرت پیدا ہوتی ہے۔ غرض لفظ کی تشبیہ طلسم سے نہایت بدیع ہے۔

۰ (۱۷۵)

حُسنِ مہ گرچہ بہ ہنگامِ کمال اچھا ہے
اُس سے میرا مہِ خُرشید جمال اچھا ہے(۱)

جس طرح خورشید اچھا ہے ماہ سے۔

بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ
جی میں کہتے ہیں کہ "مفت آئے تو مال اچھا ہے"(۲)

(بوسہ) کا لفظ دینے اور لینے کے ساتھ بولتے ہیں۔ اس سبب سے بوسے کو شعرا دل کی قیمت باندھا کرتے ہیں۔ اور دل کا بوسے پر بکنا مبتذل مضمون ہے، لیکن یہاں محاورے کی خوبی اور بندش کی ادا نے اس مضمون کو تازہ کر دیا ہے۔

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے

مطلب یہ ہے کہ زیادہ تکلف باعث تکلیف کا ہوتا ہے۔ [۱]

بے طلب دیں تو مزا اُس میں سوا ملتا ہے (۳)
وہ گدا جس کو نہ ہو خوے سوال، اچھا ہے

غزل اور قصیدے میں اس کا خیال رکھنا اچھا ہے کہ مطلعے کے بعد پھر دونوں مصرعوں میں ایسا تشابہ نہ ہونے پائے جیسا کہ اس شعر میں ہو گیا ہے کہ جس نے اور شعر نہ سنے ہوں، وہ مطلع سمجھے اسے بھی۔ یعنی (ملتا) اور (اچھا) یہ دونوں لفظ قافیہ معلوم ہوتے ہیں اور (ہے) ردیف۔ جس کو مذاقِ صحیح ہے وہ ضرور اس نکتے کی قدر کرے گا کہ اس سے شعر کی بندش میں سستی پیدا ہوتی ہے۔ اس وجہ سے کہ مطلعے کے بعد دونوں مصرعوں کا مبائن [۲] ہونا شرط ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ زمین کے اعتبار سے اس شعر میں بھی مبائنت بہ قدر کافی ہے۔ لیکن اگر اتنی مشابہت بھی نہ ہوتی تو اور بھی اچھا تھا۔ مطلب شعر کا ظاہر ہے کہ مانگے سے ملا تو کیا رہ گئی، جو قسمت میں ہے وہ ملے گا ضرور۔ اگر بے سوال ملا تو کیا پوچھنا، اس ملنے سے کیسا دل خوش ہو جاتا ہے۔ سوال کی مذمت کیا اچھی طرح سے کی ہے۔

اُن کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے (۴)

اس شعر کی خوبی خود ایسی ظاہر ہے کہ اُس سے بڑھ کر بیان نہیں ہو سکتی۔ ایک نحوی قاعدہ یہاں یہ ہے کہ مصدر کے بعد جب کوئی حرف معنوی ہو تو نون کو گرا دینا بھی محاورہ ہے۔ (دیکھے سے) اصل میں (دیکھنے سے) تھا (سے) کے سبب سے نون گر گیا۔ اسی طرح کہتے ہیں ان کے کہے پر عمل کیا، اور ان کے مرے کو عرصہ ہوا، اور ان کے آئے تک انتظار کیا، آنکھ کے دیکھے کا یقین ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اور بھی بہت سے مصدر ہیں جس میں ایسا تصرف ہو سکتا ہے۔ مگر سماعی ہیں ہر مصدر میں ایسا قیاس کر لینا صحیح نہ ہوگا۔

---

[۱] اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے حد درجہ اختصار سے کام لیا ہے، جب کہ حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" (ص ۳۹-۴۰- تخیل کی تعریف) میں اس کی خوبی و دل آویزی کے مختلف پہلوؤں پر مفصل اور عمدہ گفتگو کی ہے۔ (ظ)

[۲] مُبائن۔ مختلف- جداگانہ (ظ)

دیکھیے پاتے ہیں عشاق بتوں سے کیا فیض
اک برہمن نے کہا ہے کہ "یہ سال اچھا ہے"

بہت صاف شعر ہے اور اچھا شعر ہے۔

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا   جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال ، اچھا ہے

پہلے مصرعے میں گنجلک ہے اور دوسرے مصرعے میں تنافر۔ اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی خوب نہیں ، اور مضمون بھی کچھ نہیں۔ (۵)

قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے
کام اچھا ہے وہ جس کا کہ مآل اچھا ہے (۶)

قطرہ (۷) و دریا (۸) کی تمثیل اہلِ تصوف کی نکالی ہوئی ہے، لیکن شعرا کو بھی نہایت پسند آگئی ہے۔ کسی نے اسے نہیں چھوڑا۔ یہاں تک کہ یہ مضمون مبتذل ہو گیا۔ اب جو کوئی اسے نظم کرتا ہے تو شعر ہی بے مزہ ہو جاتا ہے۔ مصنف نے بھی اس مضمون کو کئی جگہ کہا ہے اور یہ شعر:

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر   ہم اُس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا

سب سے اچھا نظم ہوا ہے، اس سبب سے کہ محاورے کی چاشنی نے پھیکے مضمون کو چٹ پٹا کر دیا۔

خضر سلطاں کو رکھے خالقِ اکبر سرسبز
شاہ کے باغ میں یہ تازہ نہال اچھا ہے

شاہزادہ خضر سلطان فرزند بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہے۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے (۹)

مطلب یہ کہ بہشت کیا ہے؟ نافہموں کو ایک باغ سبز دکھایا ہے۔ (۱۰)

(۱۷۶)

نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی نہ سہی
امتحاں اور بھی باقی ہو تو یہ بھی نہ سہی (۱)

اس شعر پر اگر غالبؔ خدائے سخن ہونے کا دعویٰ کریں تو خدا گواہ ہے کہ زیبا ہے۔ پھر دیکھیے تو نہ فنِ معانی کی کوئی خوبی ہے، نہ فنِ بیان کا کچھ حسن ہے، نہ فنِ بدیع کے تکلفات ہیں۔ [۱]

خار خارِ الم حسرتِ دیدار تو ہے
شوق، گل چینِ گلستانِ تسلی نہ سہی (۲)

گل ہائے تسلی نہیں، تو خار خارِ حسرت کیا کم ہے۔

مے پرستاں! خُمِ مے منہ سے لگائے ہی بنے
ایک دن گر نہ ہوا بزم میں ساقی نہ سہی

(مے پرستو) چھوڑ کر (مے پرستاں) کہنا حال کی زبان میں نہیں جائز اور (لگائے ہی بنے) کے معنی یہ کہ اسی میں زیادہ لطف ہے، اور جی بھر کر پینا یوں نہیں بن پڑتا ہے۔ ساقی ہوتا تو ایک ایک گھونٹ کر کے پلاتا۔

نفَسِ قیس کہ ہے چشم و چراغ صحرا
گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

لیلیٰ کے گھر کو سیہ خانہ نفرت کی راہ سے کہا ہے یعنی جب قیس کو اس میں بار نہ ہو تو وہ گھر کیسا؟ اس کے علاوہ نام بھی لیلیٰ ہے اور سنتے ہیں کہ سیاہ خیمے میں رہتی بھی تھی۔

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی، نغمۂ شادی نہ سہی (۳)

دنیا کی شادی و غم دونوں ہیچ ہیں۔ اپنی دل لگی سے کام رکھنا چاہیے۔ عارف کی نظر میں شادی و غم دونوں کی ایک ہی صورت ہے۔

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

---

[۱] طباطبائی نے شعر کی تعریف تو مبالغہ کے ساتھ کی، لیکن اس کا مطلب تحریر نہیں کیا۔ (ظ)

کوئی ناقدرداں کچھ دیتا ہو، نہ دے۔ یا کوئی ناشناس تحسین کرتا ہو، نہ کرے۔

عشرتِ صحبتِ خوباں ہی غنیمت سمجھو
نہ ہوئی غالبؔ اگر عمرِ طبیعی نہ سہی

گو عشرت و صحبت کے ایک ہی معنی ہیں (۴)، لیکن فارسی والوں نے عشرت کو خوشی و نشاط کے معنی میں استعمال کیا ہے، اس سبب سے یہ اضافت صحیح ہو جائے گی۔ اور طبیعی کو طبیعت سے اسم منسوب بنایا ہے، لیکن قاعدہ یہ ہے کہ فعیلۃ کے وزن پر جو لفظ ہو اس کا اسم منسوب فَعَلی ہوتا ہے جیسے حنیفۃ سے حَنَفی ہے۔ اسی طرح طبیعۃ سے طَبَعی ہے۔ مگر فارسی گو توالیِ حرکات کو ثقیل سمجھ کر (ب) کو ساکن کر دیتے ہیں۔ غرض کہ طبیعی[۱] کو بعض شعرائے لکھنؤ صحیح نہیں سمجھتے۔ اس وجہ سے کہ نہ تو یہ مضاعف ہے جیسے حقیقی، نہ اجوف ہے جیسے طویلی پھر کیوں (ی) کو نہ گرائیں۔

(۱۷۷)

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے (۱)
کہ اپنے سائے سے سر پانو سے ہے دو قدم آگے (۲)

چلنے والے کی پشت پر آفتاب ہو تو سر کا سایہ پاؤں کے آگے آگے ہوتا ہے۔ یعنی یہاں شوقِ قتل ایسا ہے کہ اپنے سائے سے سر دو قدم آگے بڑھا ہوا ہے قدم سے۔ جیسا اوپر کہا ہے کہ در و دیوار اپنے سائے سے فدا ہوئے۔[۲]

قضا نے تھا مجھے چاہا خرابِ بادۂ الفت
فقط "خراب" لکھا بس (۳) نہ چل سکا قلم آگے

یعنی خرابِ بادۂ الفت لکھنا چاہا تھا، بادۂ الفت لکھنے میں قلم نہ چل سکا۔ اس سبب سے

---

[۱] طبعِ اول میں (ی) کے بغیر "طبعی" لکھا ہوا ہے، لیکن سیاقِ کلام کو دیکھتے ہوئے اسے "طبیعی" بنا دیا گیا ہے۔ (ظ)

[۲] اشارہ ہے غالبؔ کے اس شعر کی جانب:

وہ آ رہا مرے ہمسائے میں، تو سائے سے
ہوئے فدا در و دیوار پر، در و دیوار (ظ)

میں ذرا خراب ہی رہ گیا۔ یہاں مضمون کے ناتمام رہ جانے نے بڑا لطف دیا۔ ورہر ایک حالت کی ناتمامی کا بیان ہمیشہ لطف دیتا ہے۔ اور قلم کے نہ چل سکنے کی وجہ مستی اور مدہوشی ہے جو لفظ خراب لکھنے سے پیدا ہوگئی ہے۔

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

یعنی غمِ زمانہ نے سب نشے اب اتار دیے، نہیں تو ہم بھی غمِ عشق کی لذت اٹھاتے تھے۔

خدا کے واسطے داد اس جنونِ شوق کی دینا
کہ اس کے در پہ پہنچتے ہیں نامہ بر سے ہم آگے

خط لکھ کر اُس کے جواب کا ایسا شوق ہوتا ہے کہ در پر اُس کے پہنچتے ہیں نامہ بر سے ہم آگے۔

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں ہم نے
تمھارے آئیو، اے طرّہ ہائے خم بہ خم آگے

تمھارے آگے آئیو اور تمھیں آگ لگو[1] اور تمھیں مبارک ہو جیو وغیرہ غائب کے لیے دلّی اور لکھنؤ دونوں جگہ سے متروک ہے۔ لیکن خطاب میں البتہ اس کا استعمال باقی ہے مونؔس مرحوم کہتے ہیں:

دیجو نہ سرکشوں کو اماں اے دلاورو   اعدا سے چھین لیجو نشاں اے دلاورو
جیتے نہ پھریو صدقے ہو ماں اے دلاورو   جانوں پہ کھیل جائیو ہاں اے دلاورو

میری تمھیں میں جان ہے گو بے حواس ہوں
تم مڑ کے دیکھ لو کہ میں پردے کے پاس ہوں[2]

دل و جگر میں پَر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے
ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے

---

[1] طبع اول اور بعد کی اشاعتوں میں (آگ لگو) ہی لکھا ہوا ہے۔ لیکن سیاقِ کلام کے لحاظ سے (آگ لگیو) بھی ہو سکتا ہے۔ (ظ)

[2] مجموعہ مرثیہ میر مونس مرحوم : ۵۳/۲ (جب آسمان پہ مہر کا زریں نشاں کھلا) (ظ)

کہتے ہیں جسے ہم سانس سمجھے ہوئے تھے، وہ ایک موجِ خوں کی پَر افشانی ہے۔ یعنی غم نے دل وجگر کو لہو کر دیا ہے۔ طبیب کہیں گے کہ جگر میں سانس کہاں جاتی ہے؟ دل و ریہ کہا ہوتا (۴) اور ریہ کو فارسی میں شش اور اردو میں پھیپھڑا کہتے ہیں۔ لیکن یہ تینوں لفظ کسی شاعر نے نہیں باندھے کہ غیر فصیح ہیں۔

یہ عجب سوء اتفاق ہے کہ اردو کا لفظ جب غیر فصیح معلوم ہوتا ہے تو اس وقت میں شاعر فارسی یا عربی سے لفظ لے لیتا ہے۔ یہاں عربی وفارسی میں بھی شش و ریہ لینے کے قابل نہیں۔ دیکھو اس مصرعے میں:

ع دل و ریہ میں پَر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے

ریہ کا لفظ کیسا رکیک اور غریب معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح یہ مصرع:

ع دل اور شش میں پر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے

کیسا واہیات ہے۔ اسی طرح دیکھو:

ع یہ پھیپھڑے میں پَر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے

شاعر کی زبان نہیں معلوم ہوتی ہے۔ یہی اشکال واقع ہونے کے سبب سے مصنف نے پھیپھڑے کا نام بھی جگر رکھ لیا کہ محض اندرونِ شے کو بھی جگر کہتے ہیں۔

قسم جنازے پہ آنے کی میرے کھاتے ہیں، غالب
ہمیشہ کھاتے تھے جو میری جان کی قسم آگے

یا تو یہ محبت کہ جان کی قسم کھایا کرتے تھے، یا یہ نفرت کہ جنازے پر آنے سے انکار ہے۔

(۱۷۸)

شکوے کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے
یہ بھی مت کہہ کہ جو کہیے تو گلا ہوتا ہے

یہ بات بھی یعنی (جو کہیے تو گلا ہوتا ہے) منہ سے نہ نکالو، گلہ نہیں تو گلہ کا نام زبان پر

آ گیا۔ پہلے مصرعے میں گلہ کا لفظ چھوڑ کر شکوے کو مصنف نے اختیار کیا، حالانکہ مصرع اُس صورت میں بھی موزوں تھا۔ مگر ایسا ثقل بندش میں پیدا ہوتا تھا کہ اُسے شاعر ہی سمجھ سکتا ہے۔ (۱)

پُر ہوں میں شکوے سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک زرا چھیڑیے پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے

چھیڑیے کے معنی ستانا اور باجا شروع کرنا۔ اور ذکر چھیڑنا بھی محاورہ ہے یہ سب معنی یہاں مقصود ہیں۔

گو سمجھتا نہیں پر حُسنِ تلافی دیکھو
شکوۂ جَور سے سرگرمِ جفا ہوتا ہے

یعنی کم سن ہے اور یہ فعل اُس کا بے سمجھے ہوئے ہے۔

عشق کی راہ میں ہے چرخِ مکوکب کی وہ چال
سست رو جیسے کوئی آبلہ پا ہوتا ہے

مکوکب یعنی ستارہ دار کہہ کر چرخ کا آبلہ پا ہونا ظاہر کیا ہے اور ستاروں کو آبلوں سے تشبیہ دی ہے۔

کیوں نہ ٹھہریں ہدفِ ناوکِ بیداد؟ کہ ہم
آپ اٹھا لاتے (۲) ہیں گر تیر خطا ہوتا ہے

یعنی تیر بیداد کا ایسا شوق ہے کہ اگر خطا ہوتا ہے تو ہم آپ اٹھا کر تیر افگن کو دے دیتے ہیں کہ پھر اُس تیر کو لگائے اور ہمیں بے ہدف کیے نہ چھوڑے۔

خوب تھا پہلے سے ہوتے جو ہم اپنے بدخواہ
کہ بھلا چاہتے ہیں اور برا ہوتا ہے (۳)

یعنی خواہش کے برخلاف ہوا کرتا ہے، تو اپنا برا چاہتے تو کچھ بھلا ہوتا۔

نالہ جاتا تھا پرے عرش سے میرا، اور اب
لب تک آتا ہے، جو ایسا ہی رسا ہوتا ہے

(میرا) اس شعر میں بے ضرورت ہے اور بے کار ہے۔ اس لفظ کی جگہ (پہلے) کا لفظ ہوتا تو

(اب) کے ساتھ مقابلے کا حسن شعر میں زیادہ ہو جاتا۔ اور مصنف کو یہاں مقابلہ ہی مقصود ہے، یعنی پہلے وہ زور و شور تھا کہ نالہ عرش تک جاتا تھا اور اب یہ ضعف و ناتوانی ہے کہ بہ مشکل لب تک آتا ہے۔

قطعہ

خامہ میرا کہ وہ ہے باربدِ[1] بزمِ سخن
شاہ کی مدح میں یوں نغمہ سرا ہوتا ہے
اے شہنشاہ کواکب سپہ مہر عَلَم
تیرے اکرام کا حق کس سے ادا ہوتا ہے؟
سات اِقلیم کا حاصل جو فراہم کیجے
تو وہ لشکر کا ترے نعل بہا ہوتا ہے
ہر مہینے میں جو یہ بدر سے ہوتا ہے ہلال
آستاں پر ترے مہ ناصیہ سا ہوتا ہے
میں جو گستاخ ہوں آئینِ غزل خوانی میں
یہ بھی تیرا ہی کرم ذوق فزا ہوتا ہے

قطعے کا مطلب ظاہر ہے۔ پہلے شعر میں لفظ (باربد) ایسا دل کش ہے جیسے تارِ رباب پر نغمہ۔ یہاں سامنے کے الفاظ مطرب و نواسنج وغیرہ تھے انھیں مصنف نے چھوڑ دیا، اور باربَد کو استعمال کیا۔ دیکھو مجاز میں حقیقت سے زیادہ حسن ہے۔ اور لفظ کے تازہ کرنے کا پہلو جو مصنف نے یہاں نکالا ہے یاد رکھنے کا ہے۔ یعنی یوں کہنا کہ تو ظالم ہے، اس سے یہ بہتر ہے کہ تو چنگیز ہے۔ کسی نے سچ کہا ہے:

ع لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است[2]

---

[1] باربد ایک گویے کا نام ہے جو خسرو پرویز کا مقرب تھا اور موسیقی میں کمال رکھتا تھا۔ (ظ)

[2] یہ مصرع طالب آملی (ف ۱۰۳۶ھ) کی طرف منسوب کیا جاتا ہے، لیکن ان کے کلیات میں موجود نہیں۔ اس سے متعلق دیگر تفصیلات کے لیے غزل (۱۸) شعر (۲) کا حاشیہ ملاحظہ ہو۔ (ظ)

یہ فارسی کا محاورہ ہے کہ ہفت اقلیم کہتے ہیں۔ اور ہفت اقلیم ہا غلط ہے۔ اور اردو میں اس کے برعکس ہے۔ لیکن سات اقلیم کا لفظ محاورے میں داخل ہو گیا ہے۔ اور بدر کا ناصیہ سا ہو کر ہلال ہو جانا مضمونِ مبتذل ہے۔

رکھیو غالبؔ مجھے اس تلخ نوائی میں معاف
آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے

یعنی میری نواہاے تلخ کو سن کر بے مزہ نہ ہو کہ بہ سبب عذر کے ہے۔

(۱۷۹)

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ ”تو کیا ہے“؟
تمھیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟(۱)

(تو کیا ہے) یعنی تیری کیا حقیقت ہے اور (کیا) سے یہاں پوچھنا نہیں مقصود ہے، بلکہ توہین کرنا مقصود ہے کہ استفہام معنیِ توہین کے لیے بھی ہوتا ہے۔

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے(۲)

یعنی تند خوئی کے سبب سے اگر شعلہ اُسے کہوں تو شعلے میں یہ کرشمہ کہاں ہے؟ اور شوخی کے سبب سے اگر برق کہوں تو برق میں یہ ادا کجا؟

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوفِ بد آموزیِ عدو کیا ہے؟(۳)

لاکھ وہ بری بری باتیں میری طرف سے لگائے، مجھے پروا نہیں۔ رشک تو اس کا ہے کہ وہ تم سے بات کیوں کرتا ہے؟

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن
ہمارے جَیب کو اب حاجتِ رفو کیا ہے

اس شعر میں ایک سستی یہ ہے کہ لہو کے نکلنے کی کوئی وجہ نہیں بیان کی۔ لڑکوں نے ڈھیلے مار کر لہو بہایا ہے، یا خود سر پھوڑ ڈالا ہے، یا خون کے آنسو بہے ہیں، یا چھاتی کو پیٹتے پیٹتے زخمی کر دیا ہے، یا گریبان پھاڑنے میں ناخنوں سے نوچا ہے یہ سب احتمال ہیں، مگر تعین نہ کرنے سے شعر میں بے لطفی پیدا ہو گئی ہے۔

جلا ہے جسم جہاں، دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو اب راکھ، جستجو کیا ہے؟

اردو والوں میں ایسے لوگ بہت کم ہیں، جو کتب بلاغت کو دیکھ سکیں اور سمجھ سکیں، مگر خود ہی کچھ عیوب شعر کے اپنے مذاق کے موافق ٹھیرا لیے ہیں، جن کی بنا جگت پر ہے۔ مثلاً اگر کسی نے یہ نظم کیا (منہ تمھارا دیکھ کر) تو یہ پہلو نکالیں گے کہ (موت مارا دیکھ کر) یا اگر کسی نے یوں کہا کہ (میرا خط نہ پھاڑے) تو اس کا مطلب یہ لیں گے کہ (میرا ختنہ پھاڑے) میر ضامن علی جلال (ف ۱۹۰۹ء) نے کیا اچھا مطلع کہا تھا:

سب ترے ناز ہیں گوزندہ ہی کرنے والے
ڈھونڈھ لیتے ہیں بہانہ کوئی مرنے والے

اس پر یہ اعتراض ہوا تھا گوزیدن کا اسم فاعل گوزندہ ہے۔ یہ سن کر انھوں نے مصرعے کو یوں بدل دیا:

ع گو ترے ناز ہیں سب زندہ ہی کرنے والے

یا:

ع گو ہیں سب ناز ترے زندہ ہی کرنے والے[۱]

ایک تہمت یہ مشہور ہے کہ مرزا دبیر مرحوم (ف ۱۸۷۵ء) نے تلوار کے ذکر میں شاید کہا تھا:

---

[۱] دیوان جلال موسوم بہ "شاہد شوخ طبع" (ص ۱۵۹) میں یہ شعر اس طرح ہے:

تیرے سب ناز ہیں گوزندہ ہی کرنے والے
ڈھونڈھ لیتے ہیں بہانہ کوئی مرنے والے

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جلال نے مصرعے میں کوئی تبدیلی نہیں کی۔ (ظ)

ع   جوزو پہ چڑھا اُس کا گلا تیغ سے کاٹا[1]

اس پر انیسیوں کا مشہور اعتراض ہے کہ (جوزو پہ چڑھا) واہیات ہے، (جو منہ پہ چڑھا) کہنا چاہیے۔ غرض ایسے دقیقہ سنج جو لوگ ہیں وہ مصنف کے اس شعر میں ضرور کہیں گے ''کیا مرغی ہے جو راکھ کریدتی ہے''؟

معنی شعر کے یہ ہیں کہ سوزِ غم سے (۴) میں جل کر راکھ تو ہوگیا (۵)، دل بھی جل گیا ہوگا۔ تمھیں شیوۂ دل ربائی و دل بری نے اس وہم میں ڈالا ہے کہ اُس کا دل نہ جلا ہوگا۔ اُسے ڈھونڈھ کر جلانے کے لیے لے جانا چاہیے۔ اور یہ مضمون سراسر غیر واقعی ہے اور امورِ عادیہ میں سے نہیں ہے۔ اس سبب سے بے مزہ ہے۔ شعر میں بیتی ہوئی زیادہ مزہ دیتی ہے۔

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ سے ہی نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

شعرا اپنے غم دوست ہونے کا مضمون بہت کہا کرتے ہیں۔ مصنف نے اسے نئے پہلو سے کہا ہے۔ اور حسنِ بندش و بے تکلفیِ ادا نے اور بھی تکلف معانی کا بڑھا دیا۔ لکھنؤ کے لہجے میں لَہو بہ فتحِ لام ہے۔ قدیم اردو میں بہ ضم، بلکہ واؤ کے ساتھ تھا (۶)۔

وہ چیز جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز   سوائے بادۂ گلفامِ مشک بو کیا ہے؟

یعنی شراب تمام نعمائے بہشت سے بڑھ کر ہے۔

پیوں شراب اگر خُم بھی دیکھ لوں دوچار
یہ شیشہ و قدح و کوزہ و سبو کیا ہے؟

بیانِ مے نوشی میں کوئی شاعر نہ ہوگا جس نے مبالغہ نہ کیا ہو اور پھر بے لطف۔ مگر اس مضمون کا کہنا نہیں چھوڑتے۔

رہی نہ طاقتِ گفتار اور اگر ہو بھی (۷)
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے؟ (۸)

---

[1] پروفیسر سید مجاور حسین رضوی کی اطلاع کے مطابق یہ مصرع دبیر کے بجائے انیس کی طرف منسوب کیا جاتا ہے۔ لیکن راقم حروف کو ان دونوں میں سے کسی کے کلام میں یہ دست یاب نہ ہوسکا۔ (ظ)

اُف رے ضبط کہ آرزو میں کام تمام ہو گیا کہ حاقتِ گفتار تک نہ باقی رہی، مگر کبھی زبان سے حرفِ شوق نہ نکلا۔ ہائے نا امیدی جس نے عرضِ مطلب کا خون کر کے دل کی دل ہی میں رہنے دی۔ (۹)

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے؟

ذرّے کو آفتاب اور قطرے کو دریا کر دینا اور ادنیٰ کو اعلیٰ بنا دینا، ایک مبتذل مضمون ہے جسے جملہ خبریہ میں لوگ کہا کرتے ہیں۔ مصنف کی انشا پردازی کا زور دیکھیے کہ اُسی پرانے مضمون کو جملۂ انشائیہ میں ادا کیا ہے۔

(۱۸۰)

میں انھیں چھیڑوں اور کچھ نہ کہیں
چل نکلتے جو مے (۱) پیے ہوتے (۲)

یعنی تعجب ہے کہ میں انھیں چھیڑوں اور کچھ نہ کہیں۔ چل نکلتے اگر پیے ہوتے۔ یہاں لفظ مے کا حذف بہتر تھا۔

قہر ہو یا بلا ہو جو کچھ ہو
کاشکے تم مرے لیے ہوتے (۳)

یعنی تم قہر ہو یا تم بلا ہو جو کچھ ہو کاش میری تقدیر کے ہوتے۔ اور قہر و بلا اپنے لیے گوارا کر لینا نادر مضمون ہے۔ اس کے علاوہ معشوق کی شوخ مزاجی اور عربدہ جوئی اور اپنا شوق و حسرت ان دونوں کی تصویر کھینچ کر اس شعر میں دکھا دی ہے۔

میری قسمت میں غم گر اتنا تھا
دل بھی یارب کئی دیے ہوتے (۴)

کئی دل مانگنا نادر بات ہے اور اسی بات نے شعر کو نادر کر دیا ہے۔

آہی جاتا وہ راہ پر غالبؔ
کوئی دن اور بھی جیے ہوتے (۵)

راہ پر آجانا محاورہ ہے کہنا مان لینا اس سے مقصود ہے۔

(۱۸۱)

غیر لیں محفل میں بوسے جام کے
ہم رہیں یوں تشنہ لب پیغام کے

مقامِ حسرت میں یہ شعر ہے۔ اور محفل سے معشوق کی محفل مراد ہے۔ اور پیغام سے پیغامِ طلب مقصود ہے۔ اور تشنہ کا لفظ جام کی رعایت سے لائے ہیں۔

خستگی کا تم سے کیا شکوہ کہ یہ
ہتھکنڈے ہیں چرخِ نیلی فام کے

یعنی تم سے گلہ نہیں اپنی تقدیر سے شکوہ ہے۔ اور لفظ نیلی فام اس شعر میں محض برائے بیت ہے۔ اس صفت کو معانی میں کوئی دخل نہیں۔ بہ تاویل یہ کہہ سکتے ہیں کہ نیلا رنگ منحوس ہوتا ہے اور غم کی نشانی ہے۔

خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو
ہم تو عاشق ہیں تمھارے نام کے

(مطلب کچھ نہ ہونے سے) مطلب یہ ہے کہ گو ہر خط میں نیا مضمون لکھنے کو نہ ہو، تمھارا نام تو آئے گا۔

رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبے جامۂ احرام کے

یعنی رات کو پی۔ (کو) ترک کرنا اب محاورے میں نہیں ہے، لیکن مصنف کے اوائلِ عمر تک دلی و لکھنؤ میں دونوں جگہ بغیر (کو) بولتے تھے۔ ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کہتے ہیں:

ع رات اہلِ بزم کی کثرت کا احساں ہو گیا[۱]

دل کو آنکھوں نے ستایا[۲] کیا مگر
یہ بھی حلقے ہیں تمھارے دام کے؟

یعنی کیا ستایا ہے دل کو آنکھوں نے مگر الخ۔ مطلب یہ ہے کہ میری آنکھوں نے کیا کیا۔ میرے طائرِ دل کو پھنسایا ہے۔ شاید عشق کی آنکھیں بھی تمھارے جال کے حلقے ہیں۔ یہ مطلب بہ مشکل ان الفاظ سے نکلتا ہے۔ اچھی طرح ادا نہیں ہوا۔

شاہ[۳] کے ہے غسلِ صحت کی خبر
دیکھیے کب دن پھریں حمام کے

دن پھرنے سے تقدیر کا موافق ہونا مقصود ہے۔

عشق نے غالبؔ نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

(۱۸۲)

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک

---

[۱] دیوانِ تاریخ ۱۰/۷۔ مصرعِ اول ہے: "تنگیٔ محفل کی دولت بھر کے بیٹھا مجھ سے یار" (ظ)

[۲] نسخۂ عرشی میں "ستایا" کے بجائے "پھنسایا" ہے۔ (ظ)

[۳] شاہ سے مراد بہادر شاہ ظفر ہیں۔ ان کے غسلِ صحت کی تفصیل بتاتے ہوئے مولانا امتیاز علی خاں عرشی (ف ۱۹۸۱ء) تحریر فرماتے ہیں:

"بادشاہ عید شوال ۱۲۶۹ھ (جولائی ۱۸۵۳ء) سے بیمار ہو کر ۲۳ر ماہِ مذکور (۳۱ر جولائی ۱۸۵۳ء) تک علیل رہے۔ شفا ہوئی تو غسلِ صحت کی ٹھہری۔ مگر غالباً ضعف کے باعث یہ تقریب ٹلتی رہی۔ تا آنکہ دہلی اردو اخبار، جلد ۱۵، نمبر ۱۹ مورخہ ۲ر ربیع الثانی ۱۲۷۰ھ مطابق ۲ر دسمبر ۱۸۵۳ء کی حسبِ اطلاع ۲۱ر صفر کو غسلِ صحت فرمایا اور ۲۲ر کو دیگر شعرا کے ساتھ میرزا صاحب نے بھی قصیدۂ تہنیت پیش کیا" (دیوانِ غالب نسخۂ عرشی، ص ۲۳۶) (ظ)

اِس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر
رُو کشِ سطحِ چرخِ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کے دیکھنے کے لیے
چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی
ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی
کیوں نہ دنیا کو ہو خوشی غالب
شاہِ دیں دار نے شفا پائی

اس فصل میں ہوا شراب کی طرح نشہ پیدا کرتی ہے۔ اب شراب پینا کارِ لاطائل ہے۔ مقطعے کے پہلے مصرعے میں دنیا کا لفظ تھا، اس کی مناسبت سے دوسرے مصرع میں دین کا لفظ لائے ہیں۔

(١٨٣)

تغافل دوست ہوں، میرا دماغِ عجز عالی ہے
اگر پہلو تہی کیجے تو جا میری بھی خالی ہے

یعنی عجز و انکسار میری طبیعت میں اس قدر بڑھا ہوا کہ اپنے حق میں بے توجہی و بے التفاتی ہی پسند ہے۔ یعنی مجھ سے بے توجہی کرنا گویا میرے لیے جگہ خالی کرنا ہے کہ اعراض کو میں اکرام سمجھتا ہوں۔(١)

رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو مے خانہ خالی ہے

غرض یہ ہے کہ جس قدر جام و سبو بھرے ہیں، اسی قدر مے خانہ خالی ہے۔ یعنی جام و سبو کا شراب سے لب ریز رہ جانا مے خانے کے خالی ہو جانے کا سبب ہے۔ یہ تمثیل ہے اس بات کی کہ عالم کا آباد رہنا اہلِ ہمت کے نہ ہونے کی دلیل ہے۔ اور اُن کا نہ ہونا عالم کی آبادی کا سبب ہے۔ اگر وہ ہوتے تو اُن کے جود و کرم کے سبب سے عالم کا آباد رہنا دشوار تھا، جیسے جام و سبو کے جود و کرم سے مے خانے کا بھرا رہنا دشوار ہے۔ (۲)

(۱۸۴)

کب وہ سنتا ہے کہانی میری
اور پھر وہ بھی زبانی میری

سننے کے دو مرتبے مصنف نے نکالے۔ ایک تو سننا، دوسرے میری زبانی سننا۔ یہی امر خوبیِ شعر کا باعث ہوا ہے۔ اور معانی میں ایسی نازک تفصیل ہمیشہ لطف دیتی ہے۔ دوسرے سارے شعر کے الفاظ ایسے دست و گریباں ہیں کہ معلوم ہوتا ہے پہلے ہی فکر میں دونوں مصرعے نکل آئے۔ وہ تکلف نہیں کرنا پڑا کہ پہلے نیچے کا مصرع کہا ہو پھر فکر کر کے اوپر کا مصرع (۱) پہنچایا ہو۔

خلشِ غمزۂ خوں ریز نہ پوچھ
دیکھ خونابہ فشانی میری

یعنی خوں ریزیِ غمزہ نے کلیجے میں زخم ڈال دیے ہیں کہ لہو کے آنسوؤں سے رو رہا ہوں۔

کیا بیاں کر کے مرا روئیں گے یار؟
مگر آشفتہ بیانی میری

یعنی کیا وصف میرا بیان کر کے روئیں گے؟ اور کیا کے بعد اس قسم کا حذف اکثر ہوا کرتا ہے۔ جیسے کہتے ہیں میں نے تمھارا کیا کیا؟ یعنی کیا نقصان کیا؟

ہوں زِخود رفتۂ بیدائے خیال
بھول جانا ہے نشانی میری

یعنی خیال سے میں نکل جاتا ہوں۔ اور احباب کا مجھے بھول جانا، یہی میری نشانی ہے۔ خیال سے احباب کا خیال مراد ہے۔ اور اُسے میدان فرض کیا ہے اور اپنے تئیں اس میدان کا از خود رفتہ کہا ہے۔

متقابل ہے مقابل میرا
رک گیا دیکھ روانی میری

اس شعر کے معنی مصنف مرحوم نے خود بیان کیے ہیں[ل] جس کا حاصل یہ ہے کہ متقابل سے معشوق مراد ہے کہ ان کی روانیِ طبیعت سے رک گیا یعنی خفا ہو گیا۔ ان کی حاضر جوابی و بذلہ سنجی اُسے ناگوار گذری۔ در روانی میں اور رکنے میں تقابل ہے۔ غرض کہ معشوق میرے متقابل و متضاد ہے اور میں وہ ضدِ ہم دیگر ہیں۔ (۲)

قدرِ سنگِ سرِ رہ رکھتا ہوں
سخت ارزاں ہے گرانی میری

جس طرح سنگِ راہ کے لیے گرانی تو ہے، مگر نہایت ارزانی بھی ہے کہ راہ گیروں کی ٹھوکروں میں پڑا ہے، یہی حال میری گراں قدری کا ہے۔

گردِ بادِ رہِ بے تابی ہوں
صرصرِ شوق ہے بانی میری

میں بگولے کی طرح بے قرار ہوں اور رہ گذارِ بے تابی کا گرد باد ہوں اور اس ہتکھنڈے کی بانی صرصرِ شوق ہے۔

دہن اس کا جو نہ معلوم ہوا
کھل گئی ہیچ مدانی میری

دہنِ معشوق ہیچ (۳) ہے تو جو شخص دہن کو اس کے نہ جانے وہ ہیچ مداں (۴) ہے۔

کر دیا ضعف نے عاجز غالب
ننگِ پیری ہے جوانی میری

[ل] غالب کے خطوط . ۸۳۳/۲ (مکتوب بنام مولوی محمد عبدالرزاق شاکر) (ط)

یعنی جوانی میں ایسا ضعف ہے کہ اگر یہ ضعف کسی کو پیری میں بھی ہو تو ننگِ پیری اُسے سمجھنا چاہیے۔

(۱۸۵)

نقشِ نازِ بتِ طنّاز بہ آغوشِ رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

یعنی رقیب سے ہم آغوش ہو کر اُس کے ناز کرنے کی تصویر یہ چاہتی ہے کہ موقلم کی جگہ مصور کے ہاتھ میں پائے طاؤس کا قلم ہو۔ وجہِ مناسبت یہ ہے کہ طاؤس کے سب اعضا حسین و مایۂ فخر و ناز ہیں۔ لیکن پاؤں اُس کے بہت بدصورت اور اُس کے حسن کے لیے باعثِ ننگ و عار ہیں۔ (۱)

تو وہ بدخو کہ تحیّر کو تماشا جانے
غم وہ افسانہ کہ آشفتہ بیانی مانگے

تحیر میں خاموشی ہونا ضرور ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میں متحیر و خاموش رہوں (۲) تو اُس کو تو تماشا سمجھتا ہے۔ اور اگر حیرت و خاموشی کو دور کر کے غمِ دل کو زبان پر لاؤں تو آشفتہ بیانی سے تو بے مزہ ہوتا ہے۔ (۳)

وہ تپِ عشق تمنا ہے کہ پھر صورتِ شمع
شعلہ، تا نبضِ (۴) جگر ریشہ دوانی مانگے

یعنی مجھے اُس تپِ عشق کی تمنا ہے، جس کا شعلہ شمع کی لو کی طرح جگر تک ریشہ دوانی کرے۔ نبضِ جگر کہنا تکلف و تسامح سے خالی نہیں، اس لیے کہ جگر میں نبض نہیں ہے۔ مگر یہاں نبض کو فقط رگ کے معنی میں لیا ہے اور جگر سے اندرونِ سینہ مراد ہے۔ اس صورت میں نبضِ جگر کہنے میں کوئی اشکال نہیں رہا۔

(۱۸۶)

گلشن کو تری صحبت از بسکہ خوش آئی ہے
ہر غنچے کا گل ہونا آغوش کشائی ہے

یعنی باغ میں شگوفے نہیں کھلتے۔ تیرے لیے آغوش کھولتے ہیں۔

وھاں کُنگرِ استغنا ہر دم ہے بلندی پر
یھاں نالے کو اور الٹا دعوائے رسائی ہے

یعنی کنگرۂ بامِ استغنا ان کا دور ہی ہوتا چلا جاتا ہے اور نالے کو نئے رسائی کا دعویٰ ہے۔

از بسکہ سکھاتا ہے غم ضبط کے اندازے
جو داغ نظر آیا اک چشم نمائی ہے

غم تعلیم ضبط کرر ہا ہے، جو نیا داغ ہوتا وہ اس استاد کی چشم نمائی ہے۔ داغ کی وجہ شبہ آنکھ سے ظاہر ہے۔

(۱۸۷)

جس زخم کی ہوسکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی

یعنی مجھے تو وہ زخم چاہیے جس میں ٹانکے نہ لگ سکیں۔

اچھا ہے سر انگشتِ حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

سر انگشت کا مہندی سے لال ہو کر لہو کی بوند ہو جانا کیا اچھی تشبیہ ہے (۱)۔ دیکھو تشبیہ سے مشبہ کی تزئین و تحسین اکثر مقصود ہوتی ہے۔ یہ غرض یہاں کیسی حاصل ہوئی کہ سر انگشت کی خوبصورتی آنکھ سے دکھادی۔ دوسری خوبی (۲) اس تشبیہ میں یہ ہے کہ جس انگلی کی پور لہو کی بوند برابر ہو وہ انگلی کس قدر نازک ہوگی۔ اور کنایہ ہمیشہ تصریح سے زیادہ بلیغ ہوتا ہے پھر یہ حسن کہ

وجہ شبہ یہاں مرکب بھی ہے یعنی بوند کی سرخی اور بوند کی شکل ان دونوں سے مل کر وجہ شبہ کو ترکیب حاصل ہوئی ہے۔ اور ترکیب سے تشبیہ زیادہ بدیع ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اداۃ تشبیہ کے حذف وترک سے تشبیہ کی قوت بڑھ جاتی ہے۔ مصنف نے بھی حذف ہی کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ نئی تشبیہ ہے۔ کسی نے نہیں نظم کی۔ پھر یہ شانِ مشاقی دیکھیے کہ نئی چیز پا کر اُس پر اکتفا نہ کی، اُسی تشبیہ میں سے ایک بات یہ نکالی کہ دل میں ایک بوند تو لہو کی دکھائی دی۔ پھر کجا تصور کجا لہو کی بوند۔ دونوں میں کیسا بونِ بعید ہے؟ اور تباینِ طرفین سے تشبیہ میں حُسن اور غرابت زیادہ ہو جاتی ہے۔ (تو) کی لفظ نے مقامِ کلام کو کیسا ظاہر کیا ہے، یعنی یہ شعر اُس شخص کی زبانی ہے جس کا لہو سب خشک ہو چکا ہے۔ وہ اپنے دل کو ایک خیالی چیز سے تسکین دے رہا ہے۔

ترکیب وجہ شبہ کے متعلق یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ جس طرح بوند کے معنی میں ٹپک پڑنا داخل ہے، یہی حال تصور کا خیال سے اتر جانے میں ہے۔ یعنی حرکت وجہ شبہ میں داخل ہے، گو طرفینِ تشبیہ متحرک نہیں ہیں۔ غرض کہ نہایت غریب وبدیع وتازہ تشبیہ ہے۔

کیوں ڈرتے ہو عشاق کی بے حوصلگی سے
یھاں تو کوئی سنتا نہیں فریاد کسو کی

یعنی بے حوصلگی وبے صبری سے اگر وہ تمھاری فریاد بھی کر بیٹھیں تو کون سنتا ہے؟ کسو اور کبھو یہ دونوں لفظ ناسخ کے زمانے سے لکھنؤ میں نہیں نظم ہوئے مگر دلی میں اب ترک ہوئے:

گلہ ظفر نہ کرو ان سے آشنائی کا
کہ آشنا ہوئے وہ تو کبھو کسو کے نہیں[۱]

شکایتیں ہمیں غماز اور عدو سے نہیں
گلہ ہے دوست سے اپنے فقط کسو سے نہیں[۲]

ذوق کہتے ہیں:

فلک کا رنگ جو اب تک سیاہ ہے اس پر
پڑا تھا سایۂ بختِ سیہ کبھو میرا[۳]

---

[۱] کلیاتِ ظفر ۱۱۴/۳ (ظ)

[۲] کلیاتِ ظفر: ۲۰۵/۱ (ظ)

[۳] کلیاتِ ذوق۔ ص ۹۷۔ مصرعِ اول کلیات میں اس طرح ہے:
ع "فلک سیاہ جو ہے اب تلک مگر اس پر"

مزے جو موت کے عاشق بیاں کبھو کرتے   مسیح و خضر بھی مرنے کی آرزو کرتے[1]

مومنؔ:

نہ دل میں نہ ان کی زباں پر کبھو   رضائے الٰہی سوا آرزو[2]

جو دیوان کہ خود مصنف مرحوم کی تصحیح سے چھپا ہے، اس کے خاتمے میں لکھتے ہیں کہ

> ''داد کا طالب غالب گزارش کرتا ہے کہ یہ دیوان اردو تیسری بار چھاپا گیا ہے۔ مخلص وفا آئین میر قمر الدین کی کارفرمائی اور خان صاحب الطاف نشان محمد حسین خان کی دانائی، مقتضی اس کی ہوئی کہ دس جزو کا رسالہ ساڑھے پانچ جزو میں منطبع ہوا۔ اگرچہ یہ انطباع میری خواہش سے نہیں، لیکن ہر کاپی میری نظر سے گزرتی رہی ہے اور اغلاط کی تصحیح ہوتی رہی ہے۔ یقین ہے کہ کسی جگہ حرف غلط نہ رہا ہو، مگر ہاں ایک خطا میری منطق کے خدف نہ ایک جگہ، بلکہ سو جگہ چھاپا گیا، کہاں تک بدلتا، ناچار جابجا یوں ہی چھوڑ دیا ہے۔ یعنی کسو بکاف مکسور و سین مضموم و واو معروف۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ لفظ فقط صحیح نہیں، البتہ فصیح نہیں۔ قافیہ کی رعایت سے اگر لکھ جائے تو عیب نہیں، ورنہ فصیح بلکہ افصح ''کسی'' ہے۔ واو کی جگہ یائے تحتانی۔ میرے دیوان میں ایک جگہ قافیہ کسو بہ واو ہے اور سب جگہ بہ یائے تحتانی ہے۔ اس کا اظہار ضرور تھا۔ کوئی یہ نہ کہے کہ یہ کیا آشفتہ بیانی ہے۔ اللہ بس ماسوی ہوس۔ انتہی[3]

جس جگہ کا مصنف نے اعتراف کیا ہے، وہ یہی شعر ہے (کیوں ڈرتے ہو الخ) مگر اب یہ طے ہوا سمجھو کہ قافیے کی ضرورت سے بھی ان لفظوں کو باندھنا صحیح نہیں۔

---

[1] کلیاتِ ذوقؔ : ص ۱۹۰۔ (ظ)

[2] یہ شعر مومنؔ کا نہیں ہے۔ کیونکہ کلیاتِ مومنؔ میں تلاش کے باوجود کہیں دستیاب نہیں ہوا، البتہ ان کا ایک دوسرا شعر نظر آیا، جس میں ''کبھو'' بطور قافیہ نظم ہوا ہے:

مرے منہ پہ سرخی نہ جھلکے کبھو   نہ ہوں زرد رنگوں میں میں زرد رو

کلیاتِ مومنؔ : ۳۲۶/۲ (مثنوی ناتمام-دیگر) (ظ)

[3] یہ عبارت دیوانِ غالب کی اس اشاعت سے تعلق رکھتی ہے، جو مطبع احمدی، دہلی میں بہ اہتمام محمد جان چھپ کر بمحرم الحرام ۱۲۷۸ھ کو عمل میں آئی تھی۔ کالی داس گپتا رضا نے ''دیوانِ غالب کامل'' (ص ۷۸) میں پوری عبارت نقل کر دی ہے۔ (ظ)

صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر سے غالبؔ   حسرت میں رہے ایک بُتِ عربدہ جو کی
دشنہ نے کبھی منہ نہ لگایا ہو جگر کو   خنجر نے کبھی بات نہ پوچھی ہو گلو کی

دشنہ و خنجر سے ناز و انداز و عربدہ و بیدادِ معشوق مراد ہے۔

(١٨٨)

سیماب، پشت گرمیِ آئینہ دے ہے، ہم
حیراں کیے ہوئے ہیں دلِ بے قرار کے

پشت گرمی و پشت بانی اعانت کرنے کے معنی پر ہے۔ کہتے ہیں کہ سیماب آئینے کی پشت بانی کرتا ہے، یعنی سیماب کے سہارے آئینہ آئینہ ہوتا ہے۔ اسی طرح دل بے تاب نے ہم کو آئینے کی طرح سراپا حیرت بنا رکھا ہے۔

آغوشِ گل کشودہ برائے وداع ہے
اے عندلیب چل کہ چلے دن بہار کے

پھولوں نے اس لیے آغوش کو کھولا ہے کہ گلے مل کر رخصت ہو لیں۔

(١٨٩)

ہے وصل، ہجر عالمِ تمکین و ضبط میں
معشوقِ شوخ و عاشقِ دیوانہ چاہیے

یعنی معشوق کے مزاج میں تمکین و خودداری اور عاشق کی طبیعت میں ضبط و صبر ہو، تو وصل میں بھی ہجر کی سی بے لطفی ہے۔ مزہ تو جب ہے کہ وہ شوخ و بے باک ہو اور یہ دیوانہ و گستاخ۔ دوسرے مصرعے میں اگر معشوق و عاشق کی لفظ کو اضافت نہ ہوتی۔ تو بندش بے تکلف تھی۔ اگر اس مصرعے کو دونوں اضافتیں چھوڑ کر پڑھیں تو مصرع جب بھی موزوں

رہے گا، یعنی فاعلات مفاعیل کی جگہ فاعلاتن مفعول آ جائے گا۔ اور یہ درست ہے۔ لیکن اس صورت میں شوخ کے بعد بھی (چاہیے) کو مقدر بنانا پڑے گا۔ اور واو سے جملے کا جملے پر عطف ہوگا، مگر جملے دونوں ہندی کے اور حرفِ عطف فارسی کا ایسا ہی ہو جائے گا جیسے کوئی کہے:

میں ہوا سوار و روانہ ہوا۔ گو یہاں سوار و روانہ دونوں فارسی لفظیں ہیں، لیکن واو ان دونوں مفردوں کے عطف کے لیے نہیں ہے، بلکہ جملے کے جملے پر عطف دینے کے لیے ہے۔ اور جملے دونوں ہندی ہیں تو حرفِ عطف بھی ہندی ہی چاہیے۔ غرض کہ دوسرے مصرعے میں معشوق و عاشق دونوں لفظوں کو بہ اضافت پڑھنا ضرور ہے۔

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو، ہاں
شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

قدما کی اردو اس طرح تھی کہ کہتے تھے (تجھ گلی میں) ور مطلب یہ ہوتا تھا کہ تیری گلی میں اور (مجھ خاک پر) یعنی میری خاک پر اور (اُس زلف سے) یعنی اس کی زلف سے۔ اور اب جو اس زلف سے یا اس لب سے کہتے ہیں تو اس کا اشارہ زلف یا لب کی طرف مقصود ہوتا ہے۔ لیکن ایسا اشارہ بھی خلاف عادت ہونے کے سبب سے اچھا نہیں معلوم ہوتا مثلاً خواجہ آتش (ف ۱۸۴۷ء) کہتے ہیں:

ع کب تک وہ زلف دیتی ہے آزار دیکھیے[۱]

یہاں اُس کی زلف کہنا تھا، ضرورتِ شعر کے سبب سے وہ زلف کہہ دیا اور یہی حال اب تمام شاعروں کا ہے کہ اسے جائز سمجھ لیا ہے اور نظم کرتے ہیں، لیکن تکلف سے خالی نہیں۔

(۱۹۰)

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے (۱)
یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے (۲)

---

[۱] کلیاتِ آتش: ۱/۲۳۰۔ مصرع ثانی اس طرح ہے ’’کٹتی ہے کس طرح سے شبِ تار دیکھیے‘‘ (ظ)

یعنی دنیا میں چاہے تو اچھوں کو چاہے، اور اگر وہ خود ہی چاہیں تو مراد بس حاصل ہے، پھر چاہے اور کوئی نعمت ہو چاہے نہ ہو۔

صحبتِ رنداں سے واجب ہے حذر
جائے مے اپنے کو کھینچا چاہیے

یعنی مے کو نہ کھینچ اپنے کو صحبتِ مے سے کھینچ۔ اور مے کے کھینچنے سے پینا مراد ہے، یعنی مے کشیدن کا ترجمہ کرلیا ہے۔ اور شاید مصنف کی رائے میں فارسی کا ترجمہ لفظی ہندی میں کرلینا درست ہے۔ گو خلافِ محاورہ ہو۔

تجربے سے ثابت ہے کہ جو شاعر دوسری زبان میں بھی شعر کہے، اس کی اپنی زبان بگڑ جاتی ہے۔ ایک انگریز شاعر جس کا نام ڈرایڈن تھا حسرت کرتا تھا کہ میں نے کیوں لاطینی پڑھی؟ اور اس میں شعر کہا کہ میری اپنی زبان بگڑ گئی۔

چاہنے کو تیرے کیا سمجھا تھا دل؟
بارے اب اس سے بھی سمجھا چاہیے (۳)

دوسرے مصرعے میں سمجھنا باز پرس کرنے کے معنی پر ہے۔ یعنی معشوق کو صلاح دیتے ہیں کہ ذرا ان کا مزاج بھی پوچھو کہ کیا سمجھ کے عشق کیا تھا؟ (۴)

چاک مت کر جیب بے ایامِ گل
کچھ اُدھر کا بھی اشارا چاہیے (۵)

یعنی جب بہار آئے اور شگوفے اپنی قبا کو چاک کریں تو اسے عالمِ غیب کا اشارا سمجھ کر خود بھی گریبان کو پھاڑنا چاہیے کہ ان دنوں میں جامہ دری جائے اور اشارۂ قدرت کے مقتضا سے ہے۔ اس شعر میں چاکِ گریبان کے منع کرنے نے بڑا لطف دیا کہ یہ بندش کا نیا انداز ہے۔

دوستی کا پردہ ہے ، بیگانگی
منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے

یعنی منہ چھپا کر جو تم بیگانہ بنتے ہو تو اس پردے میں لگاوٹ پائی جاتی ہے۔ یہ گویا

معشوق پر طعن ہے، جس میں وہ پردہ کرنا چھوڑ دے اور اس چال سے اپنا مطلب حاصل ہو جائے۔

دشمنی نے میری کھویا غیر کو
کس قدر دشمن ہے دیکھا چاہیے

(دیکھا چاہیے) یعنی یہ بات دیکھنے کی ہے کہ میری دشمنی میں اس نے اپنے تئیں بھی مٹا دیا۔

اپنی رسوائی میں کیا چلتی ہے سعی؟
یار ہی ہنگامہ آرا چاہیے

ہم لاکھ اپنے تئیں رسوا کرنا چاہیں مگر کچھ نہیں چلتی۔ یہ میدان یار ہی کے ہاتھ ہے، یعنی وہ جسے چاہے بے صبر و بے تاب کر کے رسوا کر دے۔

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
نا امیدی اس کی دیکھا چاہیے(۶)

یعنی مرنے پر امید حاصل ہوئی تو کیا:

ع امید نیست کہ عمرِ گذشتہ باز آید[۱]

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسدؔ
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے(۷)

جب کوئی شخص اپنی حد سے تجاوز کرنے کا ارادہ کرے تو اُس کی تنبیہ کے لیے کہتے ہیں ذرا منہ تو دیکھو، یہ بھی اس قابل ہوئے۔

---

[۱] گلستانِ سعدی ص۳۱ (باب اول- حکایت ۹) پورا متن اس طرح ہے

بریں امید بسر شد دریغ عمرِ عزیز
کہ آنچہ در دلم است، از درم فراز آید
امید بستہ برآمد ولے چہ فائدہ زانک
امید نیست کہ عمرِ گذشتہ باز آید

غافل ان مہ طلعتوں کے واسطے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے

بھلا اس صورت پر مہ طلعتوں کو کیا چاہتے ہو؟ چاہیے کا لفظ اہل لکھنؤ کے محاورے میں جمع و مفرد دونوں کے لیے بولا جاتا ہے۔ لیکن دلی میں محاورہ اب یہ ہوگیا ہے کہ اتنی چیزیں چاہئیں۔ (۸)

(۱۹۱)

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

درسِ عنوانِ تماشا بہ تغافل خوشتر
ہے نگہ رشتۂ شیرازۂ مژگاں مجھ سے

یعنی میری نگاہ شیرازۂ مژگاں کا رشتہ بن گئی ہے۔ حاصل یہ کہ تغافل پسند ہونے کے سبب سے آنکھ سے باہر نہیں نکلتی۔ اور تماشائے دنیا سے درس لینا بھی بہ تغافل ہی اچھا ہے۔ اور عنوان کا لفظ مبالغہ پیدا کرنے کے لیے لائے ہیں، یعنی سارا تماشا تو ایک طومار ہے۔ اس کے دیکھنے کا کسے دماغ ہے؟ یہاں عنوانِ تماشا کے بھی دیکھنے سے تغافل ہے۔

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے (۲)

شبِ تنہائی میں میرا سایہ میری آتشِ دل سے وحشت کھا کے اس طرح بھاگتا رہا جیسے آگ سے دھواں بھاگتا ہے۔ (۳)

غمِ عشاق، نہ ہو سادگی آموزِ بتاں
کس قدر خانۂ آئینہ ہے ویراں مجھ سے

پہلے مصرعے میں دعا ہے یعنی خدا نہ کرے کہ (۴) عشق کا غم حسینوں کو سادگی سکھائے اوران سے زینت وآرایش چھڑوائے۔ ایک میرے مرنے سے کس قدر خانۂ آئینہ ویران ہوگیا کہ اب اس میں جلوۂ حسن نہیں دکھائی دیتا اور میرے سوگ میں حسینوں نے آئینہ دیکھنا اور بناؤ کرنا چھوڑ دیا۔

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

میرے پاؤں کے چھالوں سے جادۂ صحرا رشتۂ گوہر کی طرح چراغاں ہوگیا۔ (اثرِ آبلہ) کا لفظ اس معنی کے لیے ہے کہ آبلوں سے لہو جادۂ صحرا پر ٹپکا ہے، جس نے اسے رشتۂ گوہر اور چراغاں بنا دیا ہے۔

بے خودی بسترِ تمہیدِ فراغت ہو جو
پُر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

کہتے ہیں بے خودی کو بسترِ تمہیدِ فراغت ہونا نصیب رہے کہ اس کی بدولت میرا شبستاں اس طرح مجھ سے پُر ہے جیسے سایہ اپنے حیّز افتادہ ہوتا ہے۔ یعنی بھلا ہو بے خودی کا جس کے سبب سے میں سائے کی طرح بے حس پڑا ہوا ہوں۔ تمہید کے لغوی معنی بچھانے کے ہیں اور یہ بستر کے مناسبات میں سے ہے۔ اور اصطلاح میں تمہید اسے کہتے ہیں کہ کسی کام سے پہلے کچھ ایسی باتیں کرنا جن پر وہ کام موقوف ہے اور یہی معنی مصنف کو مقصود ہیں۔ یعنی بے خودی حصولِ فراغت کی تمہید ہے۔ فراغت کے لغوی معنی خالی ہونے کے ہیں اور یہ پُر ہونے کے مناسبات میں سے ہے۔ اور اصطلاح میں راحت (۵) کے معنی پر ہے اور یہی معنی یہاں مقصود ہیں۔ (ہوجیو) خود ہی واہیات لفظ ہے۔ مصنف مرحوم نے اُس پر اور طرّہ کیا کہ تخفیف کرکے (ہوجو) بنایا۔

شوقِ دیدار میں گر تو مجھے گردن مارے
ہو نگہ مثلِ گلِ شمع پریشاں مجھ سے

گلِ شمع کہتے ہیں شمع کے گل کو بھی اور شعلۂ شمع کو بھی۔ یہاں دونوں معنی ربط رکھتے ہیں

یعنی جس طرح گلگیر سے شمع کا گل لیتے ہیں تو اس میں سے دھواں نکل کے پھیلتا ہے۔ اسی طرح شوقِ دیدار میں اگر تو مجھے گردن مارے تو میری نگاہیں دھوئیں کی طرح نکل کر پریشان ہوں۔ یا جس طرح شمع کا سر کاٹنے کے بعد اس کا شعلہ زیادہ روشن ہو جاتا ہے اور اس کی روشنی پھیل جاتی ہے، اسی طرح میرا سر قلم ہونے کے بعد شوقِ دید میں میری نگاہیں چاروں طرف پھیل جائیں گی۔

بے کسی ہائے شبِ ہجر کی وحشت ہے ہے
سایہ خُرشیدِ قیامت میں ہے پنہاں مجھ سے

یعنی شبِ غم کی بے کسی اور اداسی سے وحشت کھا کر میرا سایہ مجھ سے بھاگا ہوا ہے اور آفتابِ قیامت میں جا کر چھپ رہا۔ حالانکہ سایہ آفتاب سے بھاگتا ہے، مگر میرا سایہ مجھ سے ایسا بھاگا کہ آفتاب میں اور آفتابِ حشر میں پنہاں ہو گیا(۶)۔ ”ہے ہے“ بَین میں بھی کہتے ہیں، خوف(۷) میں بھی، چڑانے میں بھی۔

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

تیرا جلوۂ رنگیں اس محفل میں گردشِ ساغر کا کام کر رہا ہے اور میرا دیدۂ حیراں آئینے کا۔ جلوے کو ساغر اس وجہ سے کہا کہ وہ بھی مثلِ ساغر ہوش رُبا ہے۔

نگہِ گرم سے ایک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

یعنی میری نگاہِ گرم نے باغ میں آگ لگا دی ہے، مگر نگاہ کے گرم ہونے کی وجہ کچھ نہ معلوم ہوئی۔

(۱۹۳)

نکتہ چیں ہے(۱) غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے(۲)

بات کا بننا اور بن پڑنا، تدبیر بن پڑنے کے معنی پر ہے۔ اور بات کا بنانا بات کو پھیر پھار کر اپنا مطلب نکالنے کے معنی پر ہے۔ کہتے ہیں وہ ایسا نکتہ چیں ہے کہ لاکھ میں بات بنا کر اپنا غم دل اُس کو سنانا چاہوں، وہ سمجھ جاتا ہے اور اُس کو کاٹ دیتا ہے۔

اس مطلع کے قافیے سنانا اور بنانا کو ایطا (۳) کہتے ہیں۔ اس وجہ سے کہ دونوں لفظوں میں الفِ زائد ایک ہی طرح کا ہے، یعنی معنی تعدیہ کے لیے ہے۔ اور ساری غزل میں ''ستائے نہ بنے'' اور ''آئے نہ بنے'' اور ''بلائے نہ بنے'' کے سوا سب قافیے شائگاں ہیں، یعنی سب میں الفِ تعدیہ ہے۔ حاصل یہ ہے کہ ساری غزل بھر میں چار ہی قافیے ہیں جس میں ایک شائگاں ہے، جو سات جگہ بندھا ہے۔ (۴)

میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبۂ دل
اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے (۵)

کسی پر بن جانا اُس کا مصیبت میں مبتلا ہونا ہے۔ (۶)

کھیل سمجھا ہے، کہیں چھوڑ نہ دے بھول نہ جائے
کاش! یوں بھی (۷) ہو کہ بن میرے ستائے نہ بنے (۸)

کاش یہی ہو کہ بن میرے ستائے اسے چین نہ آئے۔

غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ ''یہ کیا ہے''؟ تو چھپائے نہ بنے

اردو کے شاعروں نے رقیب کا نام غیر رکھ لیا ہے اور اس قدر ان معنی پر یہ لفظ مشہور ہوا ہے کہ حکمِ علَم اس پر ہو گیا ہے۔ اس اعتبار سے مصنف کا یہ مصرع غیر پھرتا ہے لیے الخ۔ صحیح ہے، ورنہ محاورے میں غیر اسم صفت ہے اور رقیب کے لیے بھی کچھ خاص نہیں ہے۔ اور بول چال میں ہمیشہ صفت ہو کر بولا جاتا ہے۔ جس طرح (اپنا) اسم صفت ہے کہ بے موصوف کے نہیں بولتے۔ (۹) معشوق پر طعن کرتے ہیں کہ تو نے جو غیر کو نامۂ شوق لکھا ہے وہ اُس کے چھپانے میں احتیاط نہیں کرتا۔ تجھے رسوا کرے گا۔ یہ مضمون بہت نیا اور سچا ہے۔

اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے (۱۰) ہیں تو کیا؟
ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے (۱۱)

یہ شعر کہہ کر مصنف نے نزاکت کی تصویر دکھا دی۔ لفظ نزاکت کے غلط ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ اس وجہ سے کہ نازک فارسی لفظ ہے۔ اُس کا مصدر نزاکت عربی کے قیاس پر بنالیا ہے، لیکن اساتذۂ فارس کی یہ گڑھت ہے، جن کی تقلید آنکھ بند کرکے اردو والے کرتے ہیں۔ اسی طرح اردو میں بھی چاہنے کا اسم مصدر چاہت اور رنگ سے رنگت اور اسی طرح بادشاہت بنالیا ہے۔ اور محاورے نے اور اساتذہ کے استعمال نے ان سب لفظوں کو صحیح بنادیا ہے۔

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے؟
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے (۱۲)

پردہ چھوڑنا استعارہ ہے عالم امکاں سے اور اسی استعارے نے مضمونِ شعر کو جلوہ دیا ہے۔

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں کہ نہ آؤ (۱۳) تو بلائے نہ بنے (۱۴)

کہتے ہیں مَیں موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں کہ وہ بغیر آئے نہیں رہے گی۔ یہ مجھ سے نہیں ہوگا کہ تم سے کہوں کہ تم نہ آؤ کہ پھر مجھ سے بُلاتے بھی نہ بن پڑے[لے] یعنی آپ ہی آنے کو منع کروں تو پھر کس منہ سے بلاؤں۔ اشارہ اس بات کی طرف ہے کہ تمھارے نہ آنے سے موت کا آنا بہتر ہے۔ (۱۵)

بوجھ وہ سر سے (۱۶) گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے (۱۷)

ایک تو مضمون نہایت اچھا، دوسرے دونوں مصرعوں کی ترکیب کو متشابہ کرکے اور بھی شعر کو برجستہ کردیا۔ (۱۸)

[لے] اس شعر کے مصرع ثانی کی شرح میں طباطبائی راہِ صواب سے دور جا پڑے ہیں۔ البتہ سہا مجددی (ف ۱۹۴۷ء) کی شرح صاف اور بے غبار ہے۔ لکھتے ہیں "میں ایسی خواہش کیوں نہ کروں جو پوری ہو جائے۔ تمھیں اگر چاہوں تو یہ امر عبث ہے۔ کیوں کہ تم اگر آنا نہ چاہو میں بلا بھی نہیں سکتا۔ اس لیے موت ہی کی راہ کیوں نہ دیکھوں جس کا آجانا یقینی ہے؟" (ظ)

عشق پر زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے(۱۹)

یعنی اگر چاہیں کہ عشق کی آگ معشوق کے دل کو بھی لگے تو یہ بھی زور نہیں چلتا۔ اگر چاہیں کہ اپنی لگی کو بجھائیں تو یہ بھی نہیں بن پڑتا۔ (۲۰) ساری غزل مرصع کہی ہے اور یہی رنگ غزل خوانی کا ہے۔

(۱۹۳)

چاک کی خواہش اگر وحشت بہ عریانی کرے
صبح کے مانند زخمِ دل گریبانی کرے

یعنی حالت عریانی میں اگر وحشت چاک گریباں کی خواہش کرے تو صبح کی طرح میرا زخم دل بھی گریبان بن کر چاک ہو۔

جلوے کا تیرے وہ عالم ہے کہ گر کیجے خیال
دیدۂ دل کو زیارت گاہِ حیرانی کرے

یعنی تیرے جلوے کے خیال سے دل کو حیرانی ہوتی ہے۔ (۱)

ہے شکستن سے بھی دل نومید، یارب کب تک
آبگینہ، کوہ پر عرضِ گراں جانی کرے

کوہ استعارہ ہے سختی و شدتِ غم کا (۲)۔ اور دل کو شیشے سے تشبیہ دی ہے۔ لفظ شکستن نے شعر کو کھنکھنا کر دیا۔ ترکیب اردو میں فارسی کے اور الفاظ لے لیتے ہیں، لیکن فارسی مصدر کا استعمال سب نے مکروہ سمجھا ہے۔ اور مصنفِ مرحوم کے سوا اور کسی کے کلام میں نظم ہوا نظر ایسا نہیں دیکھا۔ (۳)

مے کدہ گر چشمِ مستِ ناز سے پائے شکست
موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے

جو چشم کہ شرابِ ناز سے مست ہو رہی ہے، اُس کے مقابلے میں اگر مے خانے کو شکست ہو جائے تو شیشے میں جو بال پڑیں، وہ دیدۂ ساغر کے لیے پلکیں بن جائیں اور ساغر اس

آنکھ سے اُس کی چشم مست کو دیکھ کر حیران ہو جائے۔ اس قدر تصنع اور مضمون کچھ نہیں۔

خطِ عارض سے لکھا ہے زلف کو الفت نے عہد
یک قلم منظور ہے جو کچھ پریشانی کرے

یعنی اُس کے رخساروں پر خط یہ نہیں ہے، بلکہ میری الفت نے زلف کو یہ عہد نامہ لکھ دیا ہے کہ جو کچھ میرے حق میں پریشانی کو کرنا ہو کرے یک قلم مجھے منظور ہے۔ مصنف نے یک قلم کے لفظ میں دوہری رعایت رکھی ہے، ایک تو رخسار پر قلمیں ہوتی ہیں، دوسرے خط بھی قلم سے لکھتے ہیں۔ یہ شعر بھی تصنع بے مزہ سے خالی نہیں۔

(۱۹۴)

وہ آکے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے(۱)

پہلے مصرعے میں (تو) امکان کے معنی رکھتا ہے، یعنی اُس کا خواب میں آنا ممکن ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں خواب کو مہتم بالشان کرنے کے لیے (تو) کا لفظ ہے یعنی خواب ہی کا آنا بڑی چیز ہے۔

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغِ نگہ کو آب تو دے

یعنی تیری آنکھ کا آنسو تیغِ نگاہ میں وہ آب داری پیدا کرتا ہے کہ میں تو قتل ہو جاتا ہوں۔ اس شعر میں (تو) کے معنی یہ ہیں کہ چاہے اور کچھ کرشمہ کوئی نگاہ میں پیدا کر لے، مگر اس طرح (۲) تلوار کو آب دینا کوئی نہیں جانتا۔

دکھا کے جنبشِ لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں (۳) جواب تو دے

(کہیں) کوئی نہ کوئی جگہ کے معنی پر ہے، لیکن یہاں کوئی نہ کوئی طرح کے معنی پر ہے،

اور یہ بھی محاورہ ہے۔ اس شعر میں دو جگہ (تو) ہے پہلی جگہ شرط و جزا میں ربط کے لیے ہے اور ردیف میں جواب میں اہتمام پیدا کرنے لیے ہے۔

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا، نہ دے شراب تو دے

یعنی اگر مجھے مسلمان سمجھ کر تو نجس جانتا ہے اور اپنے پیالے میں پلاتے ہوئے کراہت آتی ہے تو اوک سے پلا دے۔ اوک یعنی دونوں چلو ملا کر۔

اسد خوشی سے مرے ہاتھ پانو پھول گئے
کہا جو اس نے ذرا میرے پانو داب تو دے (۴)

دابنا متعدی ہے، لازم اس کا دبنا ہے۔ الفِ تعدیہ آخر میں اکثر ہوتا ہے جیسے دبنے سے دبانا وغیرہ۔ اور کبھی الف کو درمیان میں بھی لاتے ہیں، جیسے: دبنا، نکلنا اور نکالنا اور سنبھلنے سے سنبھالنا اور تھمنے سے تھامنا اور گڑنے سے گاڑنا اور اسی طرح کٹنا اور کاٹنا وغیرہ۔ اور (تو) اس شعر میں زائد ہے۔ زائد سے یہ غرض نہیں ہے کہ بھرتی کا ہے، بلکہ اس مقام پر زائد بولنا محاورے میں داخل ہے۔ (۵)

(۱۹۵)

تپش سے میری، وقفِ کشمکش ہر تارِ بستر ہے
مرا سر رنجِ بالیں ہے، مرا تن بارِ بستر ہے

میرے تڑپنے سے بستر کا تار تار ایذا میں ہے۔ میرا سر تکیے کے لیے ایک عذاب ہے، میرا تن بستر کی جان کو آفت ہے۔

سرشکِ سر بہ صحرا دادہ، نور العینِ دامن ہے
دلِ بے دست و پا افتادہ، برخوردارِ بستر ہے

آنسو دامن کی آنکھ کا تارا اور دل بسترِ مرض کا مرادوں والا ہے، یعنی آنسو ہمیشہ دامن میں رہتا ہے اور دلِ بیمار کو بستر پر پڑے رہنے سے انس ہو گیا۔ (۱)

خوشا اقبالِ رنجوری، عیادت کو تم آئے ہو (۲)
فروغِ شمعِ بالیں، طالعِ بیدارِ بستر ہے

بیمار کے سرہانے شمع جلانے کا دستور شاعروں میں مشہور ہے اور شمع کے صفات میں سے بیداری بھی ہے، تو کہتے ہیں کہ کیا اچھی یہ بیماری ہے کہ تم میرے دیکھنے کو آئے۔ اب شمعِ بالیں کو میں اپنا طالعِ بیدار سمجھتا ہوں کہ بسترِ مرض پر گرنے سے نصیبا چمکا۔

بہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر، تارِ بستر ہے

پہلے مصرعے میں چار اضافتیں پے در پے اور دوسرے میں تین ہیں۔ اور اردو میں اضافت خود ہی ثقل رکھتی ہے نا کہ اتنی اضافتیں متوالی۔ تین اضافتوں سے زیادہ ہونا عیب میں داخل ہے، لیکن پھر بھی یہ اضافتیں اس قدر بری نہیں معلوم ہوتیں، جس قدر کہ (ب) بہ طوفاں گاہ میں بری معلوم ہوتی ہے، مگر یہ بھی اتنی بری نہیں ہے، جتنی کہ فارسی مصدر اردو کی ترکیب میں بُرا ہے مثلاً.

ع تو اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں

اور،

مصرع یہاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اور:

ع ہے شکستن سے بھی دل نومید، یارب کب تلک الخ

مطلب شعر کا یہ ہے کہ شبِ غم میں ایسا اضطراب و تاریکی ہے کہ گویا ہر ایک تارِ بستر آفتابِ روزِ محشر کی کرن ہے۔ ہر ایک سفید تار اس اندھیرے میں چمک رہا ہے، جس طرح آفتاب کی کرن چمکتی ہے، لیکن یہ کرن آفتابِ حشر کی ہے۔ اس سبب سے کہ جوشِ اضطراب ہے۔

ابھی آتی ہے بُو بالش سے اُس کی زلفِ مشکیں کی
ہماری دید کو خوابِ زلیخا عارِ بستر ہے

یعنی زلیخا کی طرح خواب میں دیدار ہونا، میرے لیے ننگ اور میرے بستر کے لیے عار ہے۔ اس سبب سے کہ یہ وہ بستر ہے کہ:

بسی ہے بُو ابھی تکیوں میں اُس زلف معنبر کی

یعنی کل ہی تو شبِ وصل تھی۔ ایک بات یہ بھی لحاظ کے قابل ہے کہ (بالش سے) کی جگہ (تکیوں سے) اگر کہتے تو وزن میں کچھ خلل نہ تھا، مگر مصنف مرحوم نے تکیہ چھوڑ کر بالش کہا، حالانکہ تکیہ ٹھیٹ محاورے کا لفظ ہے۔ اس سے ان کا طرزِ انتخاب ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی لفظ کو ہندی محاورے پر شعر میں ترجیح دیتے ہیں۔

ایک فائدے کی بات یہ بھی ہے کہ (اُس کی زلفِ مشکیں کی) یعنی دو جگہ (کی) ثقل سے خالی نہیں۔ اس کو نہ عیب کہہ سکتے ہیں، نہ غلط کہہ سکتے ہیں۔ کوئی شاعر اس سے نہیں بچا، لیکن جہاں ایسی صورت ہو کہ دو لفظ مؤنث جمع ہو جائیں اور اضافت ہو جیسے یہاں بُو بھی مؤنث، زلف بھی مؤنث، تو وہاں ممکن ہو تو دونوں میں سے ایک کو لفظ بدل کر مذکر کر دیں۔ اور یہاں لفظ کا بدلنا ممکن تھا جیسے "ابھی آتی ہے بُو بالش سے اس گیسوے مشکیں کی" یا "بالش سے اپنے اس کے گیسو کی"۔

دوسری صورت ثقل کے دفع کرنے کی یہ ہے کہ ادیب کو چاہیے ایسے موقع پر ایک اضافت فارسی کی لے آئے یعنی (اس کی زلف کی بو) کے بدلے (بوے زلف اس کی) کہے۔ اور شاعر کے لیے ایک صورت اور بھی ہے یعنی دو (کی) جمع ہوں تو ایک (کی) کو اس طرح نظم کرے کہ "ی" گر جائے۔ یہ بھی کسی قدر بہتر ہوگا اور ثقل کم ہو جائے گا۔ اور (کی) کے بہ نسبت (کے) میں ثقل کم ہے۔ اور یہ کلیہ ہے کہ تکرار ہر لفظ کی ثقیل ہے۔

کہوں کیا دل کی کیا حالت ہے ہجرِ یار میں غالبؔ
کہ بے تابی سے ہر یک تارِ بستر خارِ بستر ہے

(۱۹۶)

خطر ہے رشتۂ الفت رگِ گردن [۱] نہ ہو جائے
غرورِ دوستی آفت ہے، تو دشمن نہ ہو جائے

---

[۱] طباطبائی کے اس بیان پر استدراک کرتے ہوئے پروفیسر حنیف نقوی لکھتے ہیں "مگر تکیہ فقیروں کا بھی ہوتا ہے اور تکیہ قبرستان کو بھی کہتے ہیں۔ غالب کو منظور نہ تھا کہ ذہن ان مناسبات کی طرف منتقل ہو" (ط)

معشوق سے خطاب ہے کہ میری دوستی و محبت پر تجھے غضب کا غرور ہوا ہے۔ ایسا نہ ہو کہ دشمنی کی طرف منجر[1] ہو جائے اور یہ رشتۂ الفت تیرے لیے رگِ گردن ہو جائے۔ اور رگِ گردن غرور کو کہتے ہیں، یعنی ایسا نہ ہو کہ غرور میں آ کر دشمن کی طرح ہمیشہ مجھ سے گردن ٹیڑھی ہی رہے اور (خطر ہے) یعنی مجھے یہ خطر ہے (یہ) کا حذف اس مصرعے میں بلاشبہ بُرا معلوم ہوتا ہے اور پھر اُس کے بعد کافِ بیان بھی محذوف ہے۔ اور (ہے) کا اشارہ بیانِ خطر کی طرف ہے، وہ یہ ہے کہ (رشتۂ الفت رگِ گردن نہ ہو جائے)۔ عجب نہیں کہ مصنف نے پہلے یوں کہا ہو (یہ ڈر ہے رشتۂ الفت الخ) مگر یے کی (ہ) کا گرنا ثقیل سمجھ کر (یہ ڈر) کو خطر کر دیا ہے گو اس (ہ) کا گرنا درست ہے، مگر ثقل سے خالی نہیں، خصوصاً ابتدائے کلام میں۔

بجا اس فصل میں کوتاہیِ نشو و نما غالب
اگر گل سرو کی قامت پہ پیراہن نہ ہو جائے

کیا پوچھنا اس مبالغے کا کہ مبالغے کے ضمن میں ایک دل کش نقشہ بھی دکھا دیا۔ لیکن قامتِ سرو پر گل کے پیراہن ہو جانے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ایک گل اتنا بڑا ہو جائے کہ سرو کا پیراہن بنے، بلکہ مصنف کی غرض یہ ہے کہ شاخ ہائے گل کو اس قدر نمو ہو کہ سرو کے گرد لپٹ کر پھولوں کی قبا سے ڈھک دیں اور اس مبالغے میں یہی خوبی ہے کہ کوئی محال بات نہیں لازم آتی۔ اور گل سے ایک گل مراد لیں تو مبالغۂ محال کی طرف منجر ہوتا ہے۔ اور یہ امر عیب ہے مبالغے میں، اور ہمیشہ سے اس عیب کو عیب لکھتے آئے ہیں (۲)۔ مگر فارس و ہند کے شعرا شاید اسے صنعت سمجھے ہوئے ہیں کہ احتراز نہیں کرتے۔ اس عیب میں سبھی سنے ہوئے ہیں۔ خود مصنف مرحوم کو بھی محال گوئی سے احتیاط نہیں ہے۔ مثلاً یہ شعر گذر چکا ہے:

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور بحرِ خوں میں تیرے توسن کو

یعنی وہ ایسا خوں ریز ہے جس کا گھوڑا دریائے خوں میں پیرتا ہے۔ یہ محض مبالغۂ محال ہے۔ خواجہ وزیر (ف ۱۸۵۴ء) کہتے ہیں:

تو نہ کر جو پھرا، غم سے سمٹ کر دریا
آ گیا دیدۂ گرداب میں آنسو ہو کر[2]

---

[1] مُنجر کھنچا ہوا۔ (ط)

[2] دفترِ فصاحت (دیوانِ وزیر) ص ۸۹۔ دیوان میں مصرعِ اول اس طرح ہے۔
''تم نہا کر جو چلے، غم سے سمٹ کر دریا'' (ط)

اس شعر میں مبالغہ محال ہے اور اس کے ضمن میں آنکھ اور آنسو کا نقشہ دکھایا ہے، مگر یہ نقشہ ویسا دل کش نہیں ہے جیسا کہ سرو کے گل پوش ہونے کا مصنف نے دکھایا ہے۔ اور کسی کا یہ شعر ہے

بادیہ گردی میں فکرِ برہنہ پائی نہیں
بن گیا پاپوش پر اتنا پھپھولا بڑھ گیا[1]

اس شعر میں مبالغہ تو محال عادی نہیں ہے مگر پاؤں میں پاپوش ہونے کی صورت کچھ کیفیت نہیں رکھتی۔ ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کہتے ہیں

مرتبہ کم، حرصِ رفعت سے ہمارا ہو گیا
آفتاب اونچا ہوا اتنا کہ تارا ہو گیا[2]

اس شعر میں آفتاب کے بلند ہونے میں مبالغہ کیا ہے اور اس کا تارا ہو جانا ایک صورت دکھاتا ہے، لیکن معمولی صورت ہے، اور سرو کا گل پوش ہونا شکلِ بدیع ہے۔ لیکن بات یہ ہے شیخ ناسخ نے یہاں آفتاب سے مرتبے کو مراد لیا ہے۔ اسے مبالغہ غیر عادی نہ سمجھنا چاہیے۔ پھر کہتے ہیں

یک درہم اور داخل گنجِ قاروں میں ہوا
پست ایسا میرے طالع کا ستارا ہو گیا[3]

اس شعر میں بے شک مبالغہ غیر عادی ہے اور ایک روپے کا بہت سے روپیوں میں مل جانا بھی کوئی کیفیت نہیں، لیکن گنجِ قاروں میں ایک درہم اور بڑھ جانا البتہ امرِ بدیع ہے۔ پھر کہتے ہیں۔

یہ صفائی یہ لطافت جسم میں ہوتی نہیں
تم نے جو دل میں چھپایا، آشکارا ہو گیا[4]

اس شعر میں دو وجہوں سے محال ہے۔ ایک تو جسم میں ایسی لطافت کا ہونا کہ جو شے دل

---

[1] اس شعر کا قائل معلوم نہ ہو سکا۔ (ظ)
[2] دیوان ناسخ : ۲/۴ (ظ)
[3] ایضاً (ظ)
[4] ایضاً (ظ)

میں ہو وہ باہر سے دکھائی دے۔ دوسرے راز کا دکھائی دینا کہ وہ دیکھنے کی شے نہیں ہے۔

غرض کہ گو ائمۂ فن نے مبالغۂ غیر عادی کو عیوب بلاغت میں لکھا ہے، مگر کوئی مانتا نہیں اور نہ کوئی عمل کرتا ہے۔ خصوصاً قصیدے میں تو سوائے مبالغۂ غیر عادی کے اور کوئی مضمون ہی نہیں باندھتے ہیں، جسے سن کر ممدوح اپنی ہجو سمجھتا ہے۔ ادیب کو یہ بات نہ بھولنا چاہیے کہ مبالغہ کلام کا حسن ہے، لیکن مبالغے میں افراط کہ مضمون غیر عادی و محال پیدا ہو جائے، بہ اتفاق ائمۂ فن عیب قبیح ہے، جس کا نام انھوں نے اغراق و غلو رکھا ہے۔ مبالغہ جبھی تک حسن رکھتا ہے جب تک واقعیت و امکان اُس میں پایا جائے۔ مثلاً کسی زخمی کو کہنا کہ خون کا دریا بہہ گیا اغراق ہے اور لہو کا پرنالہ چل گیا مبالغۂ مقبول ہے۔ میر انیسؔ (ف ۱۸۷۴ء) کے ایک اصلاحی مرثیے میں ہے:

ع بہہ کر لہو جگر کا، رکابوں تک آ گیا[۱]

دیکھو مبالغہ اور کیسا واقع سے مطابق ہے۔ مومنؔ (ف ۱۸۷۵ء) کہتے ہیں:

برچھوں اڑ جاتا ہے دب دب کے فرس رانوں سے   آنکھ لڑ جاتی ہے دریا کے نگہبانوں سے[۲]

ایک مرثیے میں تلوار کی مدح میں ہے:

ع ڈورا وہ کہ چھو جائے تو الماس ترش جائے[۳]

یا

ع کس ایسا تیغ میں کہ کمر سے لپیٹ لو[۴]

---

[۱] مراثی انیس مرتبہ طباطبائی کی تینوں جلدوں میں یہ مصرع کہیں نظر نہیں آیا۔ اوپر کی سطر میں اصلاحی مرثیے سے کیا مراد ہے؟ ایک زبانی گفتگو کے دوران پروفیسر نیر مسعود نے اس سے لاعلمی کا اظہار فرمایا۔ (ظ)

[۲] طباطبائی نے یہاں اس شعر کا انتساب مومن کی طرف کیا ہے۔ حالانکہ خود ان کے مرتبہ مراثی انیس (۱/ ۸۷) کے مطابق یہ انیس کے مشہور مرثیے "بخدا فارس میدان تہور تھا حر" کا جزو ہے۔ پورا بند حسب ذیل ہے:

زور بازو کا نمایاں تھا بھرے شانوں سے
دست فولاد دبا جاتا تھا دستانوں سے
برچھیوں اُڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے
خود روی کی جو ضو تا بہ فلک جاتی تھی
چشم خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی (ظ)

[۳] قائل نامعلوم ہے۔ انیسؔ کے ہاں دست یاب نہ ہوا۔ (ظ)

[۴] اس کا بھی قائل نامعلوم ہے۔ انیس کے ہاں دست یاب نہ ہوا۔ (ظ)

ان مبالغوں کا جواب کاہے کو ہے۔ اور جہاں مبالغہ کرنے کے بعد کوئی نقشہ کھنچ جاتا ہے، وہ مبالغہ زیادہ تر لطیف ہوتا ہے، خصوصاً جہاں وہ نقشہ بھی معمولی نہ ہو بلکہ نادر و بدیع شکل پیدا ہو۔ اور مصنف کے اس شعر میں دونوں خوبیاں جمع ہیں۔

(۱۹۷)

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ پابندِ نَے نہیں ہے(۱)

یعنی جو بات کہ دل سے ہوتی ہے اثر اُسی میں ہے اور اُسے صنعت اور تصنع سے کچھ لگاؤ نہیں ہوتا۔

کیوں بوتے ہیں باغبان تونبے؟
گر باغ گدائے مَے نہیں ہے

انھیں تونبوں سے کشکولِ گدا اور کدوے شراب بنتا ہے، غرض کہ باغ ان تونبوں کو کشکول بنا کر گدائی کرتا ہے اور شراب بھیک میں ملتی ہے۔

ہر چند ہر ایک شے میں تو(۲) ہے
پر تجھ سی (۳) کوئی شے نہیں (۴) ہے (۵)

(سی) معنی تشبیہ کے لیے ہے یعنی تو تشبیہ جسمانیات سے منزہ ہے۔ سی کی ''ی'' جس جگہ واقع ہوئی ہے، یہ مقام حرفِ متحرک کا ہے۔ یعنی مفعول مفاعلن فعولن میں مفاعلن کے میم کی جگہ ی واقع ہوئی ہے اور ی ساکن ہے، تو گویا کہ مفاعلن کے میم کو مصنف نے ساکن کرلیا ہے، یعنی مفعول مفاعلن کے بدلے مفعولم فاعلن اب ہوگیا ہے، جسے مفعولن فاعلن سمجھنا چاہیے۔ یہ زحاف (۶) گو اردو فارسی میں نامانوس معلوم ہوتا ہے، مگر سب لایا کرتے ہیں۔ نسیم لکھنوی (ف ۱۸۴۵ء) کی مثنوی اسی وزن میں ہے اور جا اس بجا زحاف کو لائے ہیں:

تھا اک کحّالِ پیرِ دیریں عیسی کی تھیں جس نے آنکھیں دیکھیں[1]

---

[1] گلزارِ نسیم ص ۵۴۔ اس میں ''جس نے'' کے بجائے ''اس نے'' ہے۔ (ظ)

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

ہاں ہاں کہیں دھوکے نہ کھانا، ہستی ہے نہ ماننا، نہیں تو ایسے طلسم، وہام میں پھنسے گا کہ جلوۂ حقیقت سے محروم رہے گا۔ یہ سارا شعر اسی تحذیر کے لیے ہے۔

شادی سے گزر کہ غم نہ ہووے[1]
اُردی (۷) جو نہ ہو تو دے (۸) نہیں ہے

یعنی اگر اپنے تئیں نشاطِ بہار کا خوگر نہ کر تو غمِ خزاں بھی پھر نہ ہو۔

کیوں ردِّ قدح کرے ہے زاہد؟
مے ہے یہ مگس کی قے نہیں ہے

اے زاہد قدحِ شراب کو رد نہ کر، یہ سارنگ[2] مکھی کی قے نہیں، جسے تو بڑی نعمت سمجھتا ہے۔

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالبؔ
آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

عجب شوخی کی ہے۔ اس شعر میں لفظ (نہیں ہے) کو نام بنالیا ہے۔ کہتے ہیں نہ تو ہستی محض ہے مثل واجب کے، نہ عدمِ بحت[3] ہے مثل ممتنع کے، یعنی تو ہے بھی اور نہیں بھی ہے، تو تیرا نام (نہیں ہے) رکھنا چاہیے۔

(۱۹۸)

نہ پوچھ نسخۂ مرہم جراحتِ دل کا
کہ اُس میں ریزۂ الماس جزوِ اعظم ہے

---

[1] نسخۂ عرشی میں "نہ ہووے" کے بجائے "نہ ہوئے" ہے۔ (ر)

[2] سارنگ: شہد کی مکھی (آصفیہ) شہد کی بڑی مکھی (نور) (ڈ)

[3] بحت: محض۔ خالص۔ بغیر کسی چیز سے ملا ہوا۔ (ڈ)

اور باقی جزانمک ہے و رشک ہے۔ یعنی جن چیزوں سے زخم اور بڑھ جائے۔ ( )

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

بڑا حسن اس شعر کا یہ ہے کہ معشوق کے تغافل کی تصویر دکھا دی ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ ایک نگاہ میں ایسی تفصیل کہ نگاہ اور نگہ سے کم ہونا۔ اس کے علاوہ ایک لطیفہ بھی ہے یعنی نگہ کم ہے نگاہ سے کہ اس میں الف ہے اور اس میں نہیں ہے۔

(۱۹۹)

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

یعنی جس طرح انتہائے بخل کا مرتبہ یہ ہے کہ بخیل خود بھی اپنی دولت سے محروم رہتا ہے، وہی حال انتہائے رشک کا ہے کہ تمنائے وصل کرتے ہوئے اپنے اوپر آپ رشک آتا ہے۔

در پردہ انھیں غیر سے ہے ربط نہانی
ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردا نہیں کرتے

یعنی اُن کا مجھ پر یہ ظاہر کرنا کہ فلاں شخص سے ہم پردہ نہیں کرتے، یہ ظاہر کا پردہ ہے۔ درحقیقت اُس سے ربط نہانی ہے، ورنہ پردہ نہ کرنے کا کیا باعث؟ دوسرا پہلو پردہ نہ کرنے کا یہ ہے کہ اخفا نہیں کرتے۔ یعنی کسی بات کے چھپانے کی ہمیں عادت نہیں۔

یہ باعث نومیدیِ اربابِ ہوس ہے
غالب کو بُرا کہتے ہو، اچھا نہیں کرتے

یعنی غالب تو عاشق تھا، جب اس کو بُرا کہا تو رقیب بوالہوس کو پھر کیا تم سے امید رہے گی؟

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسب رنگ فروغ
خطِ پیالہ سراسر(۱) نگاہِ گل چیں ہے

یعنی لب تیرا پھول ہے، اور بادہ گل چیں ہے اور خطِ ساغر نگاہِ گل چیں ہے اور لفظ سراسر برائے بیت ہے۔

کبھی تو اس دلِ شوریدہ (۲) کی بھی داد ملے
کہ ایک عمر سے حسرت پرستِ بالیں ہے

ایک عمر سے حسرت پرست بالیں ہونا دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو یہ مدت سے بالیں پر سر رکھنے کی حسرت ہے، دوسرے یہ کہ ایسی ناتوانی ہے کہ بالیں سے سر نہیں اٹھ سکتا۔ اور اس صورت میں عجب نہیں کہ دل کا لفظ غلط کاتب ہو اور مصنف نے سرِ شوریدہ کہا ہو مگر معنی شعر ہر طرح سے ظاہر ہیں۔

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبلِ زار
کہ گوشِ گل نمِ شبنم سے پنبہ آگیں ہے

گل کو کان سے تشبیہ دیا کرتے ہیں اور جب اُس پر شبنم ہوئی تو گویا کان میں روئی رکھ لی۔ پھر نالۂ بلبل کو کیونکر سنے؟ یہ شعر بھی اُسی قسم کا ہے جیسے شعر آگے گذر چکا

سدِ گل کے تلے بند کرے ہے گل چیں   مژدہ اے مرغ کہ گل زار میں صیاد نہیں

اور بات یہ ہے کہ گل و بلبل و شمع و پروانہ وغیرہ کا ذکر شعر میں جب ہی تک حسن دیتا ہے جب کوئی تمثیل کا پہلو اس میں صاف نکلے۔ جیسے حزیںؔ (ف ۱۱۸۰ھ) کہتے ہیں

اے وائے بر اسیرے کز یاد رفتہ باشد   در دام ماندہ باشد، صیاد رفتہ (۳) باشد[۱]

یا جیسے یہ شعر ہے:

---

[۱] دیوان حزیں لاہیجی ص ۳۳۱۔ دیوان میں مصرع ثانی اس طرح ہے "در دام ماندہ صید و صیاد رفتہ باشد" (ظ)

گھر کو چھوڑے ہوئے مدت ہوئی صیاد مجھے   کس چمن میں تھا نشیمن یہ نہیں یاد مجھے[۱]

یا جیسے:

پھونک دے برق، اجاڑ دے گل چیں   اب غرض کیا ہے آشیانے سے[۲]

لیکن جہاں تمثیل صاف نہ نکلے اور یہ معلوم ہو کہ فقط گل و بلبل ہی کا حال بیان کرنا مقصودِ شعر ہے، وہ شعر بے مزہ ہوتا ہے جیسے:

قفس کو شام سے لٹکا کے فرشِ خواب کے پاس   سنا کیا مری تا صبح داستاں (۴) صیاد[۳]

اور مصنف کے یہ دونوں شعر بھی اسی قسم کے ہیں۔ جرأت (ف ۱۸۱۰ء) کہتے ہیں

ذرا تو اپنے اسیروں کی لے خبر صیاد   قفس میں کیسے ترستے ہیں آب و دانے کو[۴]

آتش (ف ۱۸۴۷ء) کہتا ہے:

گستاخ بہت شمع سے پروانہ ہوا ہے   موت آئی ہے، سر چڑھتا ہے، دیوانہ ہوا ہے[۵]

لیکن اکثر کلام مصنف کا اس بے لطفی سے پاک ہے۔ برخلاف اکثر شعرا کے کہ زیادہ تر اُن کے کلام میں ایسے ہی شعر ہوتے ہیں۔

اسدؔ ہے نزع میں، چل بے وفا برائے خدا!
مقامِ ترکِ حجاب و وداعِ تمکیں ہے

یعنی اگر حجاب آتا ہے تو ایسے وقت میں حجاب کو ترک کر اور اگر تمکین و وقار مانع ہے تو اس وقت سے اسے بھی رخصت کر۔

---

[۱] اس شعر کا قائل معلوم نہ ہو سکا۔ (ظ)

[۲] دیوان رند: ۲۰۳/۲۔ (ظ)

[۳] دیوان رند: ص ۳۸۔ (ظ)

[۴] کلیات جرأت ص ۳۹۴۔ (ظ)

[۵] طباطبائی نے اس شعر کا انتساب آتش کی طرف کیا ہے، لیکن کلیات آتش میں نہ صرف یہ شعر بلکہ اس زمین میں کوئی غزل موجود نہیں۔ (ظ)

(۲۰۱)

کیوں نہ ہو چشمِ بتاں محوِ تغافل، کیوں نہ ہو؟
یعنی(۱) اس بیمار کو نظارے سے پرہیز ہے

(اس بیمار کو) یعنی چشمِ بتاں کو۔ ایک بات یہ بھی یہاں غور کرنے کی ہے کہ لفظ تغافل پر مطلب تمام ہو گیا تھا، مگر مصرع تمام ہونے میں کچھ بڑھانے کی ضرورت تھی، اور ایسی ضرورت پر جو لفظ بڑھائے جاتے ہیں، وہ اکثر بھرتی کے بے مزہ ہوتے ہیں۔ مثلاً کوئی کم مشق ہوتا وہ یہاں پر (ہر گھڑی) کا لفظ یا (رات دن) کا لفظ یا (ہم نشیں) وغیرہ کہہ دیتا اور یہ لفظ گودڑ کی طرح بھرے ہوئے بدنما معلوم ہوتے، لیکن مصنف نے کس خوبی سے مصرعے کو پورا کیا یعنی (کیوں نہ ہو) کو مکرر لے آئے اور اس سے اور حسن بڑھ گیا۔

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اُس کافر کا خنجر تیز ہے

کاش کے میرے قتل کے لیے کند چھری ہوتی کہ جتنی دیر میں گلا کٹتا، اُتنی دیر تو میں اُسے دیکھ لیتا۔ یہ کہا ہوا مضمون ہے۔

عارضِ گل دیکھ روئے یار، یاد آیا اسدؔ(۲)
جوششِ فصلِ بہاری اشتیاق انگیز ہے

دیکھ کر کے مقام پر دیکھ کہنا نظم میں درست ہے، لیکن عجزِ شاعر معلوم ہوتا ہے۔

(۲۰۲)

دیا ہے(۱) دل اگر اس کو(۲)، بشر ہے کیا کہیے؟
ہوا رقیب تو ہو، نامہ بر ہے کیا کہیے؟

نامہ بر نے جب معشوق کو دیکھا تو وہ بھی رقیب ہو گیا۔ یہ حال سن کر یہ کہہ رہے ہیں

(دیا ہے دل اگر الخ) غرض اس بیان سے معشوق کی تعریف ہے جو بہ التزام نکلتی ہے، یعنی ایک اپنا دل سوز و چارہ جو نامہ لے کر گیا، مگر اُسے دیکھ کر دل ہاتھ سے جاتا رہا۔ اب وہ بھی رقیب بنا۔ اس سے حُسن کی دل فریبی بہ التزام نکلتی ہے۔ (۳)

یہ ضد کہ آج (۴) نہ آوے اور آئے بن نہ رہے
قضا (۵) سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے، کیا کہیے؟

اللہ اکبر! یہ ضد اجل کو کہ آئے گی ضرور، مگر آج (۶) نہیں آتی، پھر کیونکر شکایت نہ کیجیے۔

رہے ہے (۷) یوں گہہ و بے (۸) گہہ کہ کوے دوست کو اب
اگر نہ کہیے کہ دشمن کا گھر ہے، کیا کہیے؟

وقت بے وقت جب دیکھو رقیب کوے یار میں موجود ہے، گویا اُس کی گلی کو اس نے گھر بنا لیا ہے۔

زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی[1] انھیں سب خبر ہے کیا کہیے؟

یعنی میرے ساتھ اُس کا کرشمہ و اشارہ ایسا ہے کہ میں دھوکے میں آ گیا ہوں اور دھوکے کا بیان دوسرے مصرعے میں ہے، یعنی میرے دل میں یہ بات آ گئی ہے کہ بے کہے ہوئے اُنھیں میری محبت کی سب خبر ہے، کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔

سمجھ کے کرتے ہیں بازار میں وہ پُرسشِ حال
کہ یہ کہے (۹) کہ سرِ رہ گزر ہے، کیا کہیے؟"

خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ معشوق کے عیار و شوخ طبع ہونے پر شاہد ہے۔ (۱۰)

تمھیں نہیں ہے سرِ رشتۂ وفا کا خیال
ہمارے ہاتھ میں کچھ ہے، مگر ہے کیا؟ کہیے (۱۱)

اس شعر کا انداز بندش بھی نیا اور مضمون بھی تازہ ہے۔ تازگیِ مضمون تو یہ ہے کہ سر رشتۂ وفا کو ایک محسوس شے فرض کر لیا ہے کہ معشوق سے پوچھتے ہیں کہ ہماری مٹھی میں بتاؤ کیا ہے؟ اور

---

[1] نسخۂ عرشی میں "بن کہے ہی" کے بجائے "بن کہے بھی" ہے۔ (ظ)

بندش کی جدت یہ ہے کہ پوچھتے بھی ہیں کہ مٹھی میں کیا ہے؟ اور پھر جو چیز مٹھی میں ہے، اُس کا نام بھی لے دیا، یعنی ہمارے ہاتھ میں کچھ ہے، مگر کیا ہے؟ یہ تم بتاؤ کہ تم کو سررشتۂ وفا کا خیال نہیں۔

اُنھیں سوال پہ زَعمِ جنوں ہے، کیوں لڑیے
ہمیں جواب سے قطعِ نظر ہے، کیا کہیے

زَعمِ جنوں سے یہ مراد ہے کہ میرے سوال پر وہ یہ کہتے ہیں کہ تجھے جنون ہوا ہے۔ اور قطعِ نظر سے یہ مراد ہے کہ اُن کی اس بات کا میں کیا جواب دوں؟ یہ مضمون خوبیِ شعر کا سبب نہیں ہے، بلکہ دونوں مصرعوں کی بندش میں ترکیب کے متشابہ ہونے نے شعر میں حسن پیدا کیا۔

حسد سزائے کمالِ سخن ہے، کیا کیجے؟
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے، کیا کہیے؟

س شعر میں بھی حُسن فقط تشابہِ ترکیب و ترصیع کے سبب سے ہے۔ کیا کیجیے اور کیا کہیے عاجز آنے کے مقام پر کہتے ہیں۔

کہا ہے کس نے کہ غالبؔ بُرا نہیں؟ لیکن
سوائے اس کے کہ آشفتہ سر ہے، کیا کہیے

یعنی جو دیوانہ ہو اُس کا کہنا ہی کیا؟ (سوا) عربی لفظ ہے اور الف مقصورہ ہے۔ اضافت کی حالت میں فارسی والے اس میں (ی) بڑھاتے ہیں، اور اُردو میں لفظ (سوا) اور (مع) عامیانہ محاورے میں اکثر بہ اضافت بولتے ہیں، اور پھر مضاف الیہ میں (کے) بھی لگاتے ہیں۔ کہتے ہیں: ''سوائے خدا کے کون ہے'' اور ''مع عیال کے روانہ ہوا'' لیکن جو لوگ لکھے پڑھے ہیں وہ یوں کہتے ہیں کہ ''سوائے خدا کون ہے'' اور ''مع عیال روانہ ہوا''۔

مصنف مرحوم نے یہاں عام محاورے کے موافق لفظ سوا کو اضافت دی ہے، اور پھر ہندی لفظ کی طرف اضافت دی ہے، اور مضاف الیہ میں (کے) بھی لگایا ہے۔ یہ پالغزِ قلم ہے۔(۱۲) ای طرح ایک خط میں لکھتے ہیں:

"بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ مع دونوں ہتھکڑیوں کے بھاگا[۱] اور
"اپنے نام کا خط مع اُن اشعار کے یوسف علی کے حوالے کیا۔"[۲]

(۲۰۳)

دیکھ کر در پردہ گرمِ (۱) دامن (۲) افشانی مجھے
کر گئی وابستۂ تن میری عریانی مجھے

اس شعر میں مضمونِ تصوف ہے۔ عریانی استعارہ ہے تجرد سے اور دامن افشانی تنفس سے۔ یعنی میں مجرد تھا، مجھے جسمانیات سے کوئی علاقہ نہ تھا، لیکن مجھے سرگرم دامن افشانی دیکھ کر میرا تجرد مجھے وابستۂ جسم کر کے رخصت ہوا، یعنی عالمِ اجسام کی نفس شماری میں مجھے محو و سرگرم دیکھ کر، تجرد نے زندانِ بدن میں مجھے چھوڑ دیا، اور آپ رخصت ہو گیا۔ یعنی جسے دامن افشانی کا شوق ہو اُس کو تجرد و عریانی سے کیا واسطہ؟

در پردہ کے لفظ میں یہ رعایت رکھی ہے کہ تنفس بھی حجابِ صدر سے تعلق رکھتا ہے۔ غرض مصنف کی یہی ہے جو بیان ہوئی، لیکن اس کے معنی میں الجھن اور گتھی پڑ گئی ہے، وہ یہ کہ سرگرم دامن افشانی ہونے کے بعد عریانی کا رخصت ہونا کیا معنی؟ دامن ہی کے ساتھ عریانی جمع نہیں ہو سکتی نہ کہ دامن افشانی بھی ہو۔ (۳)

بن گیا تیغِ نگاہِ یار کا سنگِ فساں
مرحبا! میں، کیا مبارک ہے گراں جانی مجھے

میں ایسا سخت جان ہوں کہ تیغِ نگاہ کے وار ہوتے جاتے ہیں اور جی رہا ہوں۔ جیسے سنگِ فساں کہ اُس پر کتنا ہی تلوار کو رگڑو وہ نہیں کٹتا۔ دوسرے مصرعے میں طعن سے کہتے ہیں کہ

---

[۱] غالب کے خطوط : ۱/۳۷۷ (مکتوب بنام علاء الدین احمد خاں علائیؔ) (ظ)

[۲] غالب کے خطوط ، ۲/۷۲۲ (مکتوب بنام مرزا حاتم علی مہرؔ) اصل خط میں "یوسف علی" کے بجائے "مرزا یوسف علی خاں عزیزؔ" ہے۔ (ظ)

آفریں ہے کہ مجھ کو میری گراں جانی بہت ہی مبارک ہے کہ اس نے تیغِ نگاہِ یار کا سنگِ فساں تو مجھے بنا دیا۔ (۴)

کیوں نہ ہو بے التفاتی؟ اُس کی خاطر جمع ہے
جانتا ہے محوِ پرسش ہائے پنہانی مجھے

پرسش ہائے پنہانی سے مطلب مصنف کا یہ ہے کہ کبھی تصور میں آکر اور کبھی خواب میں آکر جو وہ صورت دکھا جاتا ہے، یا اُس کی بے التفاتی سے جو حالت میری ہو رہی ہے، میں اُسی میں محو ہوں۔ اور اسی سے اُس کی خاطر جمع ہے، جو التفات نہیں کرتا۔ سچ پوچھو تو یہ ہے کہ لفظ پرسش ہائے پنہانی سے مصنف کا مطلب جو ہے وہ نہیں نکلتا۔

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا من جملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

یعنی کاتبِ تقدیر نے مجھے اپنے گھر کا سببِ ویرانی قرار دیا۔

بدگماں ہوتا ہے وہ کافر، نہ ہوتا کاشکے!
اس قدر ذوقِ نوائے (۵) مرغِ بستانی مجھے

اس کے مزاج میں اتنا رشک ہے کہ مجھے جو بلبل کا شوق ہے، یہ بھی اُسے نہیں گوارا۔ مضمون تو یہ کچھ لطف نہیں رکھتا، مگر مصنف نے اسی مضمون کو مکرر کہا ہے۔ ایک شعر اوپر گذر چکا ہے:

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے　　طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

وائے وھاں بھی شورِ محشر نے نہ دم لینے دیا
لے گیا تھا گور میں ذوقِ تن آسانی مجھے

یہ شعر اس زمین میں بیت الغزل ہے۔ خوابِ لحد سے شورِ محشر کا جگانا تو مضمون مبتذل ہے، جسے بہت لوگ، بہت دفعہ کہہ چکے ہیں۔ خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ گور میں جانے کی وجہ بہت تازہ ہے، یعنی ذوقِ تن پرستی[۱] اس شعر کی جان ہے، جس نے مضمون مردہ کو زندہ کر دیا اور مصنف کی

---

[۱] (تن آسانی) کی شرح "یعنی ذوقِ تن پرستی" کے الفاظ سے بہ ظاہر مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ (ظ)

معجز بیانی پر ایک شاہد ہاتھ آیا۔ تن پرستی و آسایش طلبی کی بُرائی کیا اچھی طرح بیان کی ہے۔

وعدہ آنے کا وفا کیجے، یہ کیا انداز ہے؟
تم نے کیوں سونپی ہے میرے گھر کی دربانی مجھے؟

یعنی تم نے آنے کا جو وعدہ کیا ہے تو میں گھر سے کہیں نکل نہیں سکتا، دربان بنا ہوا بیٹھا ہوں۔ یہاں کیوں سے کیے زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے[1]۔ کیا عجب ہے کاتب کا تصرف ہو۔

ہاں نشاطِ آمدِ فصلِ بہاری، واہ واہ!
پھر ہوا ہے تازہ سودائے غزل خوانی مجھے

ہاں اے نشاطِ بہار واہ تیرا کیا کہنا، ذرا اور مجھے گرمادے کہ غزل سرائی کروں۔

دی مرے بھائی کو حق نے ازسرِ نو زندگی
میرزا یوسف ہے غالبؔ یوسفِ ثانی مجھے

یوسف کی زندگی دوبارہ ہوئی گویا دوسرا (۲) یوسف ملا۔[2]

(۲۰۴)

یاد ہے شادی میں بھی ہنگامۂ "یارب" مجھے
سُبحۂ زاہد ہوا ہے خندہ زیرِ لب مجھے

یارب کے معنی فارسی محاورے میں خدا کی دُہائی دینے کے ہیں اور سُبحۂ زاہد سے وہ ذکرِ خفی مراد ہے جو چپکے چپکے ہونٹوں میں کرتے ہیں۔ کہتے ہیں شادی میں بھی مجھے شورِ یارب نہیں بھولا ہے۔ میرا خندۂ زیرِ لب گویا زاہد کا ذکرِ خفی ہے۔ (۱)

ہے کشادِ خاطرِ وابستہ، درِ رہنِ سخن
تھا طلسمِ قفلِ ابجد، خانۂ مکتب مجھے

---

[1] طباطبائی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا، اس لیے کہ اگر مصرع اول کے بعد مصرع ثانی میں بھی غالب نے (کیے) باندھا ہوتا تو (کیا) کی تکرار نامناسب معلوم ہوتی۔ (ظ)

[2] یہ مطلب درست نہیں۔ صحیح مطلب یہ ہے کہ میرا بھائی میری نظر میں ایسا ہی عزیز ہے، جیسے حضرت یوسفؑ تھے۔ (ظ)

کہتے ہیں میرا مکتب گویا طلسم قفلِ ابجد تھا، یا وہ کارخانہ تھا جہاں قفلِ ابجد ڈھالے جاتے ہیں کہ میرے دل میں اُس مکتب کے اثر سے قفلِ ابجد کا خاصہ پیدا ہوا ہے کہ ہمیشہ وابستہ رہتا ہے، اور واشد اگر ہوتی ہے تو سخن سے ہوتی ہے، جس طرح قفلِ ابجد کی پھرکیاں جب گھوم کر ایسی وضع پر آتی ہیں کہ اُن پر جو حرف لکھے ہوئے ہیں، وہ مرتب ہو کر بات بن جائے، تو وہ قفل کھل جاتا ہے، اور جب تک وہی بات نہ بنے قفل بند رہتا ہے۔

کلامِ شعرا کے تتبع سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ یہ کئی چیزیں زیادہ مضمون کا ماخذ ہوا کرتی ہیں: قفلِ ابجد، شیشۂ ساعت، خطِ ساغر، کبابِ سیخ، گرد باد، حباب، آسیا وغیرہ۔ اور اکثر اس سے مضمونِ لطیف پیدا ہوتا ہے۔

اس شعر کی بندش میں بھی فارسیت بے طرح غالب ہوگئی ہے۔ اضافتیں اتنی بُری نہیں معلوم ہوتیں۔ ایک لفظ (در) نے سلاستِ سخن میں بڑی دراندازی کی ہے، مگر ایک عذر مصنف کی طرف سے معقول ہے کہ فارسیت اُن پر ایسی غالب تھی کہ اُن کی نظر میں اُردو فارسی میں امتیاز باقی نہ رہا تھا۔ اس کے علاوہ بعض اساتذہ نے عربی کو اسی طرح فارسی میں آمیز کیا ہے خواجہ حافظ رحمۃُ اللہ[۱] (ف ۷۹۱ھ) فرماتے ہیں:

قطعہ

رحمانِ لایموت چوں آں بادشاہ را دید آنچناں کزو عمل خیر لایفوت
جانش غریقِ رحمتِ حق کرد تا کند تاریخ ایں معاملہ "رحمانِ (۲) لایموت"[۲]

مگر لکھنؤ میں عرصے سے اس قسم کا خلط متروک ہے اور یہ ترک جا ہے۔

یارب اس آشفتگی کی داد کس سے چاہیے (۳)؟

---

[۱] طبع اول میں "رحمۃ اللّٰہ" ہے، لیکن از روئے قواعد یہ غلط ہے، اس لیے متن میں تصحیح کردی گئی۔ (ظ)

[۲] دیوان خواجہ حافظ شیرازی ص ۲۹۔ مرتب دیوان سید ابو القاسم انجوی کے مطابق یہ شاہ شجاع کا قطعہ تاریخ وفات ہے اور "رحمان لا یموت" سے اس کا سال وفات ۷۸۶ھ برآمد ہوتا ہے۔ دیوان میں پہلے شعر کے مصرع ثانی میں "عمل خیر" کے بجائے "عمل الخیر" ہے اور دوسرے شعر کے مصرع اول میں "حق" کے بجائے "خود" ہے۔ (ظ)

رشک، آسایش پہ ہے زندانیوں کی اب مجھے

چاہیے یعنی، نگیے اور اب سے یہ معنی نکلے کہ جب زنداں میں تھا تو صحرانوردی کا شوق تھا اب صحرا میں ہوں تو اہلِ زنداں پر رشک ہے۔

طبع ہے مشتاقِ لذت ہاے حسرت، کیا کروں؟
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

حسرت کو یہاں یاس و حرمان کے معنی پر استعمال کیا ہے۔ کہتے ہیں مجھے حسرت و حرمان سے ایسا لطف ملتا ہے کہ میں امید اسی لیے کرتا ہوں کہ وہ قطع ہو جائے اور مجھے لذتِ حرمان حاصل ہو۔ اس شعر میں مطلب کی جگہ مطلوب محاورہ ہے۔ یہ دونوں لفظ اُردو کے محاورے میں اس طرح بولتے ہیں کہ (کو) کے ساتھ مطلوب کہتے ہیں، ور (کا) کے ساتھ مطلب۔ مثلاً اُس کو یہ مطوب ہے اور اُس کا یہ مطلب ہے۔ اور اس شعر میں مجھے کا لفظ مجھ کو کے معنی پر ہے، یعنی اس میں (کو) کے عوض (کی) ہے، یعنی مجھ کو شکستِ آرزو مطلوب ہے۔ اور مصنّف نے مطلوب کی جگہ پر مطلب باندھا ہے۔ غرض کہ ردیف ربط نہیں کھاتی۔ یوں ہونا چاہیے تھا:

ع آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مرا

آتش (ف ۱۸۴۷ء) نے بھی ایسا کیا ہے:

دہنِ زخمِ کشتگاں سے ہے میرے قاتل کو مرحبا مطلب[1]

دل لگا کر آپ بھی غالبؔ مجھی سے ہو گئے
عشق سے آتے تھے مانع میرزا صاحب مجھے (۴)

(آپ بھی) یعنی وہ خود بھی۔ آپ یہاں محلِ خطاب میں نہیں ہے۔ میرزا صاحب طعن سے غالبؔ کو کہا ہے۔ یہاں مصنّف نے (صاحَب) کو مطلب کا قافیہ عام محاورے کی بنا پر کیا ہے کہ محاورے میں ح کو مفتوح بول جاتے ہیں۔ اگر کوئی کہے کہ عربی و فارسی لفظوں میں محاورۂ عام کا تتبع کرنا خطا ہے، نہیں تو یہ مصرع بھی درست ہو جائے گا۔

ع محتسِب دل کو اپنے ژَرم کیجیے

---

[1] کلیاتِ آتش ص۱۰۰ (دیوانِ دل) (ظ)

تو اس کا جواب یہ ہے کہ اس شعر کو مصنف نے اپنا قول نہیں قرار دیا ہے، بلکہ دوسرے شخص کی زبانی ہے۔ اور شوخی یہ کی ہے کہ اُس کا کلام بعینہٖ نقل کردیا ہے، ورنہ غالب پر یہ گمان کرنا کہ لفظ صاحب کے کسرہ سے ناواقف تھے، خطا ہے۔ البتہ فارسی دیوان میں یہ شعر مصنف کا

نامہ بنازد بہ خویش کز اثرِ فیضِ مدح　　نقطہ ز بس روشنی تابشِ نیّر گرفت[1]

اختر گرفت و اخگر گرفت کی زمین میں کوئی تاب عیبِ اقوا[2] سے بری ہونے کی نہیں رکھتا۔ اس سبب سے کہ اور سب قافیوں میں حرکتِ توجیہ زبر ہے اور نیّر میں زیر ہے۔ اساتذۂ اہلِ زبان جو عربی داں گزرے ہیں، اُنھیں ایسا دھوکا ہو جائے ممکن نہیں۔ ہاں جو زبانِ عربی سے ناآشنا ہیں، اگر ان کے کلام میں نیّر کہیں اختر کے ساتھ آ بھی گیا ہو تو قابلِ استناد نہیں ہو سکتا۔ اس سبب سے کہ عربی لفظ میں عجم کا تصرف نامقبول ہے۔ سوا چند محاوروں کے کہ وہاں حکمِ عُجمہ پیدا ہو گیا ہے۔ جیسے کافَر ہے۔

(۲۰۵)

حضورِ شاہ میں اہلِ سخن کی آزمایش ہے
چمن میں خوش نوایانِ چمن کی آزمایش ہے

جس مشاعرے میں یہ غزل مصنف نے پڑھی ہے، بادشاہ اُس میں شریک تھے۔

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمایش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمایش ہے

یعنی فرہاد و مجنوں کے لیے جو کچھ فتنہ و بلا ہے، وہ لیلیٰ و شیریں کا قد و گیسو ہے۔ لیکن ہمیں ایسے ظالم سے سابقہ پڑا ہے جو دار پر کھینچتا ہے عشقِ قامت کی سزا میں۔ اور سودائے زلف

---

[1] کلیاتِ غالب : ص ۲۵۲ (ط)

[2] اقوا : اصطلاحِ قافیہ میں توجیہ کے اختلاف کا نام ہے، یعنی روی کے ماقبل کی حرکت کا مختلف ہونا جیسے "گُل" بالضم کا قافیہ "گَل" بالفتح سے کرنا (بحر الفصاحت) (ط)

کے بدلے میں پھانسی دیتا ہے۔

کریں گے کوہکن کے حوصلے کا امتحاں آخر
ہنوز[۱] اُس خستہ کے نیرو ے تن کی آزمائش ہے

یعنی ابھی تو اس کے دست و بازو کا امتحان ہے کہ دیکھیں جو ے شیر بنا سکتا ہے کہ نہیں۔ اُس کا دل دیکھنے کا وقت جب آئے گا، جب ایک پیرزال آکر شیریں کی خبرِ مرگ سنائے گی۔ جب دیکھیں گے کہ اُس غم کی برداشت کرتا ہے یا سر پھوڑ کر مرتا ہے۔ اس شعر میں کوہکن پر طعن ہے کہ کم حوصلہ تھا، دل کچھ نہ رکھتا تھا، صدمہ نہ اٹھا سکا، جان دے کر میدانِ عشق سے بھاگ کھڑا ہوا۔

نسیمِ مصر کو کیا پیرِ کنعاں کی ہوا خواہی؟
اُسے یوسف کی بوے پیرہن کی آزمائش ہے

اس شعر میں بھی تلمیح ہے، اس قصے کی طرف جو مشہور ہے کہ یعقوبؑ نے کوسوں سے بوے پیراہنِ یوسفؑ کو پہچان لیا تھا۔ (۱)

وہ آیا بزم میں، دیکھو، نہ کہیو پھر کہ غافل تھے
شکیب و صبرِ اہلِ انجمن کی آزمائش ہے

جیسا مصرع مصنف نے یہاں لگایا، ادیب کی نظر میں مردہ کو زندہ کر دینے سے یہ کم نہیں ہے۔ مضمون اصل میں مردہ ہے۔ فقط مصرع لگا کر اُس میں جان ڈال دی۔ یہ وہی مضمون ہے جو کروڑ دفعہ باندھا گیا ہے کہ معشوق کے دیکھنے سے شکیب و صبر نہیں باقی رہتا ہے۔ مصرع جو لگایا ہے اُس کے تین ٹکڑے کرو (وہ آیا بزم میں) جیسے کہتے ہیں وہ چاند ہوا (دیکھو) یعنی ہوشیار ہو جاؤ، دلوں کو سنبھال لو (نہ کہیو پھر کہ غافل تھے) یہ جملہ بھی وہی معنی رکھتا ہے، جو دیکھو کی لفظ میں ہیں۔ یعنی یہ جملہ اس جملے کی تاکید ہے اور حُسن شعر میں اسی تاکید سے بہت پیدا ہو گیا ہے، اور وہ کے اشارہ سے۔

رہے دل ہی میں تیر، اچھا، جگر کے پار ہو، بہتر
غرض (۲) شستِ بُتِ ناوک فگن کی آزمائش ہے

---

[۱] نسخۂ عرشی میں "ہنوز" کے بجائے "ابھی" ہے۔ (ظ)

یعنی ان دونشانوں میں سے کوئی نہ کوئی ضرور اڑے۔

نہیں کچھ سُبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں، شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

شیخ کو تسبیح سے اور برہمن کو زنار سے جو تعلق ہے، تو یہ نہ سمجھو کہ وہ ان پھندوں سے نکل نہیں سکتے، بلکہ یہ دیکھنا ہے کہ کب تک اس وضع کو نباہتے ہیں۔

پڑا رہ اے دلِ وابستہ، بے تابی سے کیا حاصل؟
مگر پھر تابِ زلفِ پُر شکن کی آزمائش ہے

شاید پھر تو زلف کے پھندوں کا مزا چکھا چاہتا ہے جو تڑپ رہا ہے، بس یوں ہی بندھا پڑا رہ۔ ایسا نہ ہو کہ تیرے تڑپنے سے پھندے اور زیادہ کس جائیں۔

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو؟
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

یعنی آغازِ عشق ایسا سخت ہے تو انجام اس کا نہ جانے کیا ہوگا؟

وہ آویں گے مرے گھر، وعدہ کیسا؟ دیکھنا غالب
نئے فتنوں میں اب چرخِ کہن کی آزمائش ہے

(وہ آئیں گے مرے گھر) یعنی وہ بھلا کیا آئیں گے (وعدہ کیسا) یعنی وعدے کا انھیں کب خیال ہے؟ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کس کس نئی مصیبت میں فلک مبتلا کرتا ہے۔ یعنی اُن کے نہ آنے سے اور وعدہ خلافی کرنے سے دیکھیں آسمان کیا دن ہمیں دکھاتا ہے؟ (۳)

(۲۰۶)

کبھی نیکی بھی اُس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے
جفائیں کر کے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے (۱)

یعنی میرے لیے یوں بھی خرابی ہے کہ وہ مارے ندامت کے منہ نہیں اب

دکھلاتا۔

خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر اُلٹی ہے؟
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے

کھنچنے کے معنی آزردگی اور خفگی کے ہیں یعنی جتنا میں اُسے جذبِ دل سے کھینچتا ہوں، اُتنا ہی وہ آزردہ ہوتا ہے۔(۲)

وہ بدخو اور میری داستانِ عشق طولانی
عبارت مختصر، قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ سے

وہ سے معشوق مراد ہے، اور عبارت مختصر اور قصہ مختصر، الغرض کے مقام پر بولتے ہیں، یعنی جب قاصد گھبرا جاتا ہے تو معشوقِ بدخو بھلا یہ داستان کیا سُنے گا؟

اُدھر وہ بدگمانی ہے، اِدھر یہ ناتوانی ہے
نہ پوچھا جائے ہے اُس سے، نہ بولا جائے ہے مجھ سے(۳)

یعنی وہ بدگمانی سے میرے دعوائے محبت کو جھوٹ سمجھتا ہے، اس لئے پوچھتا نہیں اور میں بیماریِ محبت میں ناتواں ہوں، اس لئے بولا نہیں جاتا۔ اس شعر میں ترکیب کے تشابہ اور الفاظ کے تقابل سے حسن پیدا ہو گیا ہے۔

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی، کیا قیامت ہے!
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

خیالِ یار کا دامن میرے دل کے ہاتھ میں تھا۔ ناامیدی نے ایسا گرایا کہ وہ دامن ہاتھ سے چھوٹا جاتا ہے، یعنی ناامیدی کے سبب سے اُس کا خیال دل سے نکلا جاتا ہے۔

تکلف برطرف، نظارگی میں بھی سہی لیکن
وہ دیکھا(۵) جائے، کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے؟

نظارگی کے معنی دیکھنے والے کے ہیں، یعنی اُس کے دیکھنے والوں میں بھی میں شامل ہوا تو کیا۔ یہ ظلم مجھ سے کب دیکھا جائے گا کہ وہ دیکھا جائے، یعنی اغیار اُسے دیکھیں، یہ مجھے کب گوارا ہے۔

و ۳ اس سے : یعنی اس وجہ سے (ط)

ہوئے ہیں پانو ہی پہلے نبردِ عشق میں زخمی
نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے، نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے

نبرد ایسی سخت کہ ٹھہرنا مشکل ہے اور پاؤں ایسے زخمی کہ بھاگنا دشوار ہے۔

قیامت ہے کہ (۶) ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے (۷)

۶ و ۷ اس سے۔ یعنی اس وجہ سے۔

جس کافر کو رخصت کرتے وقت رشک کے مارے میرے منھ سے یہ نہیں نکلتا کہ تجھے خدا کو سونپا، قیامت ہے کہ وہ مدعی کا ہم سفر ہے۔

اس شعر میں جس مقام پر مصنف نے (نہ) کہا ہے یہاں (نہیں) کہنا چاہیے تھا یا (ہے) کو ترک کیا ہوتا۔ اس سبب سے کہ (نہ) کے ساتھ فعل منفی میں (ہے) بولنا خلافِ محاورہ ہے۔ اور قدیم اردو میں بھی ایسا نہیں دیکھنے میں آیا مثلاً (مجھ سے مارے ضعف کے نہ بولا جاتا ہے) غلط ہے اور نہیں بولا (جاتا ہے) صحیح ہے۔ ہاں جہاں (نہ) عطف کے لیے ہو، وہاں (ہے) کے ساتھ جمع کرنا درست ہے۔ جیسے نہ پوچھا جائے ہے اُس سے، نہ بولا جائے ہے مجھ سے۔ یا جیسے نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے، نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے۔ اور عطف کے مقام پر (نہیں) کہنا خلافِ محاورہ ہے مثلاً نہیں بھاگا جاتا ہے مجھ سے، نہیں ٹھہرا جاتا ہے مجھ سے، غلط ہے۔ اور نہ کے ساتھ ہے کا جمع کرنا اس سبب سے غلط ہے کہ ایسے مقام پر نہیں محاورے میں ہے۔ اور (نہیں) (نہ) اور (ہے) فعلِ ناقص سے مرکب ہے۔ اور (نہیں) کے ساتھ جب (ہے) بولتے ہیں تو وہ فعلِ تام ہو جاتا ہے۔

(۲۰۷)

زبسکہ مشقِ تماشا جنوں علامت ہے
کشاد و بستِ مژہ سیلیِ ندامت ہے

تماشائے دنیا میں مصروف رہنا علامتِ جنون وامرِ بے ہودہ ہے۔ اسی سبب سے بر وقتِ تماشا پلکوں کا کھلنا اور بند ہونا سیلیِ ندامت کا پڑنا ہے۔

نہ جانوں کیوں کے مٹے داغِ طعنِ بدعہدی
تجھے کہ آئینہ بھی ورطۂ ملامت ہے

نہ جانے بدعہدی کا دھبہ کس پانی سے چھوٹے گا، تجھے تو آبِ آئینہ بھی ورطۂ ملامت ہے کہ آئینے میں غیروں ہی کے دکھانے کے لیے بناؤ ہوتا ہے، جو عین بدعہدی ہے۔ اس شعر میں (کہ) کی جگہ (تو) ہونا چاہیے تھا اور مطلب بھی اچھی طرح نہیں ادا ہوتا۔ (۱)

بہ پیچ وتابِ ہوس سلکِ عافیت مت توڑ
نگاہِ عجز سرِ رشتۂ سلامت ہے

عافیت ایک سلک ہے جس کے لیے ہوس بَل ہے اور گتھی ہے، جس سے سلک کے ٹوٹ جانے کا اندیشہ ہے۔ یعنی ہوس انسان کو ہوئی اور عافیت گئی۔ اور نگاہِ عجز یعنی ترکِ ہوس سلامتی کا سر رشتہ ہے۔

وفا مقابل ودعوائے عشق بے بنیاد
جنونِ ساختہ (۲) وفصلِ گل قیامت ہے

کہتے ہیں معشوق تو وفا پر آمادہ ہو اور دعوائے عشق جھوٹا ہو، یہ بڑا ستم ہے۔ دوسرے مصرعے میں اس کی تمثیل ہے کہ بہار تو سچ مچ آئی ہو اور جنون میں بناوٹ ہو، یہ قیامت ہے۔ مقصود اس سے رقیب پر طعن ہے۔

(۲۰۸)

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ، دیکھ کر گر کوئی بتلا دے مجھے

لاغری کے سبب سے میں کسی کو دکھائی نہ دوں گا، کوئی مجھے بتائے گا کیا؟

کیا تعجب ہے کہ اُس کو دیکھ کر آ جائے رحم؟
وھاں تلک کوئی کسی حیلے سے پہونچا دے مجھے

اس شعر سے یہ معنی بھی نکلے کہ بہت ہی اس کا[1] حال غیر ہے اور نہایت ہی وہاں تک پہنچنا مشکل ہے۔ اور اُس کو دیکھ کر آ جائے رحم، اس کے معنی یہ ہیں کہ مجھے دیکھ کر اُس کو آ جائے رحم۔

مُنہ نہ دکھلاوے، نہ دکھلا، پر بہ اندازِ عتاب
کھول کر پردہ، ذرا آنکھیں ہی دکھلا دے مجھے

یعنی تو منہ نہیں دکھاتا نہ دکھا۔ ذرا پردہ سرکا کر خفگی سے آنکھ تو دکھا دے۔ اور آنکھ دکھانا محاورہ ہے، خفا ہونے کے معنی پر۔ مصنف نے آنکھیں دکھانا بہ صیغۂ جمع باندھا ہے، مگر فصیح وہی ہے کہ آنکھ دکھانا کہیں بہ اِفراد۔[2]

یھاں تلک میری گرفتاری سے وہ خوش ہے کہ میں
زلف گر بن جاؤں تو شانے میں اُلجھا دے مجھے

یعنی انتہائے گرفتاری یہ ہے کہ میں اُس کی زلف بن جاؤں مگر وہ اس پر بھی اکتفا نہ کرے، شانے سے مجھے اُلجھا دے۔

(۲۰۹)

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے   ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

یعنی حادثاتِ دنیا کا میرے دل پر کچھ اثر نہیں ہوتا۔ اُسے تماشا سمجھتا ہوں۔

اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

---

[1] یہاں "اُس کا حال" بہ ظاہر سہوِ قلم ہے۔ "میر حال" ہونا چاہیے۔ (ظ)

[2] طباطبائی کے اس بیان کی کتبِ لغات سے تائید نہیں ہوتی۔ حق یہ ہے کہ آنکھ دکھانا / دکھلانا بہ صیغۂ افراد اور آنکھیں دکھانا / دکھلانا بہ صیغۂ جمع دونوں یکساں طور پر فصیح ہیں۔ صاحبِ فرہنگِ آصفیہ نے ۳۲ر ایسے اشعار پیش کیے ہیں، جن میں یہ محاورہ بہ صیغۂ جمع باندھا گیا ہے۔ (ظ)

یعنی دنیا اور اہلِ دنیا کا اقبال وکمال میری نظر میں ہیچ ہے۔ دوسرے مصرعے میں (بات) کے لفظ نے دوہرا لطف دیا۔(۱)

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

یعنی عالم کا نام ہی نام ہے۔ صورت اس کی مرئی ومبصر نہیں۔ یہ فلسفے اور تصوف کا غریب مسئلہ ہے کہ اجسام بھی بذاتہا محسوس نہیں ہیں۔ مفصل تقریر یہ ہے کہ اگر ذاتِ باری تعالیٰ کے سوا کسی شے کو موجود سمجھیں، تو وہ موجودات یا تو مجردات ہیں جیسے نفوس یا ملائک وغیرہ، اور یا اجسام ہیں جسے اپنے زعم میں ہم سمجھے ہوئے ہیں کہ ہم دیکھ رہے ہیں مثلاً پہاڑ، یا نفوس واجسام کے اعراض ہیں مثلاً نفس کا علم وارادہ اور جسم کا رنگ وشکل۔ ان سب چیزوں میں مجردات وران کے اعراض کا نامحسوس ہونا تو بہت ظاہر ہے۔ اب رہے اجسام اور اُن کے اعراض تو اجسام محسوس نہیں ہیں۔ اگر محسوس ہیں تو اعراض محسوس ہیں۔ مثلاً پہاڑ میں جس چیز کو ہم جسمِ کوہ اور ذاتِ کوہ کہتے ہیں اور جسے بذاتہ قائم سمجھتے ہیں، وہی چیز ہمیں نہیں دکھائی دیتی۔ دکھائی کیا دیتا ہے کہ پہاڑ کا رنگ اور اُسی رنگ کی چوڑان اور لمبان اور پھیلاؤ ور یہ ظاہر ہے کہ رنگ ذات سے زائد وخارج ہے۔ رنگ بدلنے سے گرگٹ نہیں بدل جاتا اور رنگ کے لیے قیامِ ذاتی نہیں ہے، بلکہ اس کی ہستی جسم کے ضمن میں ہے۔ اگر جسم نہ ہو رنگ کا وجود ہو ہی نہیں سکتا۔

غرض کہ آنکھ سے رنگ کے سوا کچھ دکھائی نہیں دیتا اور روشنی کو بھی ایک قسم رنگ کی پہلے سمجھتے تھے۔ اور اب فلاسفۂ یورپ نے اس بات کو ثابت کردیا کہ رنگ جسے تم سمجھتے ہو کہ دکھائی دیتا ہے یہ اصل میں ایک نوع کی روشنی ہے، ور روشنی ایک قسم کا تموج وارتعاش ہے اور کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح صدا جسے ہم سمجھتے ہیں کہ سنائی دیتی ہے، وہ بھی ہوا کا رتعاش ہے۔ اُس کی ہستی بھی ضمنِ غیر میں ہے اور وہ ہوا کی ذات کے علاوہ ہے۔ یا حسِ لمس سے ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہوا محسوس ہے، یہ دھوکا ہے۔ اُس کی خنکی محسوس ہوتی ہے اور خنکی ہوا کی ذات سے الگ ہے اور اُس کا وجود بھی غیر مستقل ہے۔ اسی طرح چھونے سے نرمی، سختی، ملاحت، خشونت جو کچھ محسوس ہوتی ہے یہ جسم کی ذات نہیں ہے۔ اسی قیاس پر بو و ذائقے کو بھی سمجھ لو۔

حاصل یہ ہوا کہ باتفاق تمام صوفیہ وفلاسفہ عالمِ اجسام ہرگز محسوس نہیں ہے۔ ہاں اس کے کچھ اعراض وآثار محسوس ہیں۔ لیکن یہاں سے فلاسفہ وصوفیہ کی راہ بدل گئی۔ فلاسفہ یہ کہتے ہیں کہ اعراض کے لیے ایک قسم کی ہستی ہے، گو وہ قائم بالغیر سہی۔ اور صوفیہ کہتے ہیں کہ یہ محض اعتبارات واوہام ہیں۔ بس دریا ہی دریا ہے۔ موج وحباب کی تفصیل ذہن کے اوہام میں سے ہے۔ جیسے فلک کے لیے فوقیت اور ارض کے واسطے تحتیت ذہن نے اختراع کرلی ہے، ورنہ فلک وارض کے سوا فوقیت وتحتیت کوئی ہستی نہیں رکھتی۔ اور اس کے سب فلاسفہ بھی قائل ہیں کہ ذہن انتزاعات واضافات کو بھی موجود سمجھتا ہے۔

خلاصہ یہ کہ فلاسفہ کی رائے میں چند اعراض کے سوا محسوس ومشاہد کچھ نہیں ہے۔ اور یہ اعراض بھی بذاتہا قیام ووجود سے عاری ہیں۔ اور صوفیہ کہتے ہیں کہ ان کے بیچ جس قدر ہستی کے تم قائل ہو یہ بھی محض وہم ہے۔ ان کے نزدیک عالم کی اصل یہ ہے کہ وحدت متحیز[1] ہوئی، نقطہ پیدا ہوا، نقطہ متحرک ہوا، خط پیدا ہوا، خط کی حرکت سے سطح اور سطح کے تموّج سے عالم اجسام ظاہر ہوا۔ اور اس قسم کا عالم محض وہمی چیز ہے۔ یہ معنی ہیں اس مصرعے کے.

ع جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

دوسری نظر[2] اس شعر میں یہ ہے کہ منظور عربی لفظ ہے، لیکن جس معنی پر مصنف مرحوم نے اسے باندھا ہے اس معنی پر عربی میں اس کا استعمال نہیں ہے۔ ایک شعر نون کی ردیف میں گزر چکا ہے:

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

یہاں بھی منظور کو مرئی ومبصر کے معنی پر لیا ہے، مگر محاورہ اس کے مساعد نہیں۔[3]

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

---

[1] متحیز ہونا. اہل حکمت کی اصطلاح میں جسمِ حاوی کی سطحِ باطنی کا جسمِ محوی کی سطحِ ظاہری سے مُماس ہونا۔ (ظ)

[2] نظر اعتراض (نور) عدم ظہور کی وجہ سے کسی امر کا محلِ غور ہونا (مصباح) (ظ)

[3] غالب کے مجوزہ بالا دونوں شعروں میں "منظور نہیں" کے یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم اس بات کو نہیں مانتے اور یہ مطابقِ محاورہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس میں "مرئی ومبصر" کے معنی کا احتمال بھی موجود ہے، جس کی وجہ سے لطافتِ بیان اور حسنِ شعر میں اضافہ ہو گیا ہے۔ لفظ کا ایسا تخلیقی استعمال لائقِ تحسین ہے نہ کہ محلِ ایراد۔ (ظ)

یعنی میں اس قدر خاک اڑاتا ہوں کہ صحرا گرد میں چھپ جاتا ہے اور دریا میرے آگے خاک پر سر پٹکتا ہے، یعنی زمین سے دریا نکل آتا ہے۔ یا یہ کہ سیلاب اشک آنکھوں سے زمین تک پہنچ جاتا ہے۔ [ل]

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے (۲)

(تیرا مرے آگے) کی جگہ اگر (میرا ترے آگے) ہوتا تو شعر کا حسن بہت زیادہ ہو جاتا۔ مگر زمین کے خلاف ہونے سے مصنف نے اُلٹ دیا اور اس میں بھی ایک معنی پیدا ہو گئے کہ تو اپنی بے اعتنائی یا حسن کو میری آنکھ سے دیکھ اور اسی پر قیاس کر لے کہ تیری مفارقت میں میرا کیا حال ہوتا ہوگا۔

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں، نہ کیوں ہوں؟
بیٹھا ہے بت آئینہ سیما مرے آگے (۳)

یعنی تم سا آئینہ جبیں میرے سامنے ہو تو کیوں نہ میں خود بیں ہوں اور پھر کیوں نہ میں خود آرائی کروں؟ (۴)

پھر دیکھیے اندازِ گل افشانیِ گفتار
رکھ دے کوئی پیمانۂ صہبا مرے آگے

شراب سامنے آئے تو ذہن کھلے۔

نفرت کا گماں گزرے (۵) ہے، میں رشک سے گزرا
کیونکر کہوں "لو نام نہ اُن کا مرے آگے" (۶)

مطلب یہ ہے کہ کسی کو معشوق کا نام لیتے ہوئے سُن کر رشک سے ناگوار بھی ہوتا ہے اور منع کرتے بھی نہیں بن پڑتا کہ اگر یہ کہوں کہ اُس کا نام میرے آگے نہ لو تو نفرت کا شبہ لوگوں کو گذرے گا۔

[ل] مصرع ثانی کی شرح میں طباطبائی کا بیان غیر واضح ہے۔ سُہا مجددی (ف ۱۹۳۷ء) کے الفاظ میں اس کا مفہوم یہ ہے: "میرے گریہ کے مقابل دریا اظہارِ عجز کرتا ہے" (ظ)

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

یعنی کعبہ پیچھے پڑ کے روکتا ہے کہ اُدھر نہ جا، ور سامنے کلیسا کھینچ رہا ہے کہ ادھر چلا آ۔

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلا مرے آگے

یعنی وہ کہتی ہے کہ اس سے تو ہی اچھا ہے۔

خوش ہوتے ہیں پر وصل میں یوں مر نہیں جاتے
آئی شب ہجراں کی تمنا مرے آگے (۷)

یہ شعر اس زمین میں بیت الغزل ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شب ہجراں میں جو مَیں نے مرنے کی تمنا کی تھی، آج وہ بڑا بول میرے آگے آیا کہ وصل کی خوشی میں مر گیا۔ وصل کی خوشی میں مر جانا اور لوگ بھی باندھا کرتے ہیں، مگر یہ بات ہی اور ہے۔ اور ساری کرامات محاورے اور زبان کی ہے، جس نے مرنے کے مضمون کو زندہ کر دیا۔ فکرِ غالب کے کارناموں میں یہ شعر بھی شمار کرنا چاہیے۔

ہے موج زن اک قلزمِ خوں، کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

اشکِ خونیں کا دریا جو آنکھوں کے آگے موج زن ہے کاش اسی پر اکتفا ہو، مگر یہ امید کہاں؟ "آتا ہے ابھی الخ"

گو ہاتھ کو جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

یہ شعر بھی مصنف کے جید اشعار میں مشہور ہے، مگر تمنا والے شعر کو نہیں پہنچتا۔

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا
غالب کو بُرا کیوں کہو، اچھا مرے آگے

بہ ظاہر مصنف کا مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کی طرف خطاب کیا ہے اور وہ یہ

نہیں جانتا کہ غالبؔ یہی ہے۔

(۲۱۰)

کہوں جو حال تو کہتے ہو ”مدعا کہیے“
تمھیں کہو کہ جو تم یوں کہو تو کیا کہیے(۱)

(تم) یعنی کوئی اور بھی نہیں، تم جو میرے مطلب سے خوب واقف ہو، اور میرا حال سُن کر تجاہل سے کہتے ہو کہ مطلب اپنا تو کہیے، اس بات کے جواب میں بھلا میں کیا کہوں؟

نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ ”ہم ستم گر ہیں“
مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو ”بجا کہیے“(۲)

مقام اس کلام کا یہ ہے کہ معشوق نے طنز سے کہا تھا کہ ہم تو ستم گر ہیں۔ انھوں نے بجا کہہ دیا۔ اس پر اُسے غصہ آ گیا کہ اللہ اکبر یہ ہم کو سچ مچ ستم گر سمجھتا ہے۔ اُس کے عذر میں یہ بگڑ کر کہہ رہے ہیں کہ نہ کہیو طعن سے الخ۔ بڑا لطف اس شعر میں یہ ہے کہ اُس کے مخاطب ہونے سے ایسی محویت ہو جاتی ہے کہ کلام و خطاب پر بے معنی سمجھے ہوئے بجا و درست کہنے لگتے ہیں اور چیتے کب کہ جب اُسے غصہ آ گیا۔

وہ نیشتر سہی پر دل میں جب اُتر جاوے(۳)
نگاہِ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہیے

دل میں اتر جانا، اور دل نشیں ہو جانا، اور دل کو لگ جانا ان سب محاوروں کے معنی یہ ہیں کہ کسی چیز کو دل نے قبول کر لیا اور اُسے مان لیا۔

نہیں ذریعۂ راحت جراحتِ پیکاں
وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

دل کشا وہ چیز جس سے دل تنگی دفع ہو اور انشراحِ خاطر حاصل ہو۔ لذتِ زخم کو بے

تفصیل بیان کرتے ہیں کہ تیر کی جراحت باعثِ راحت نہیں ہوتی، زخمِ تیغ کا کیا پوچھنا کہ اس سے دل خوش ہو جاتا ہے۔ راحت و جراحت میں جیسی تجنیس ہے، یہی فنِ بدیع میں معتبر ہے یعنی تلفظ میں تشابہ ہو (۴)۔ اور جس طرح کی تجنیس کہ لوگ کہہ کرتے ہیں یعنی محض خط و رسم میں مشابہت ہو مثلاً جراحت و خراجت یہ نری خرافت ہے۔ (۵)

جو مدعی بنے، اس کے نہ مدعی بنیے
جو نا سزا کہے، اُس کو نہ نا سزا کہیے

گو کہ غزل میں رندی و شاہد پرستی کے مضمون بہت حُسن دیتے ہیں، مگر کبھی کبھی شعرا قافیے کی طرف سے مجبور ہو کر اخلاقی مضمون بھی کہہ جایا کرتے ہیں۔ اور وہ جب ہی تک حسن دیتا ہے جب تک کہ ایک آدھ شعر ایسا ہو۔ جہاں غزل میں ایسے ہی مضامین کا التزام ہوتا ہے، وہ غزل غزل نہیں رہتی، بلکہ قصیدہ و موعظہ کہنا چاہیے۔ اس شعر میں بنیے کا نام آجانا مذاقِ اہلِ لکھنؤ میں گراں گزرتا ہوگا اور البتہ بُرا معلوم ہوتا ہے۔

کہیں حقیقتِ جاں کاہیِ مرض لکھیے
کہیں مصیبتِ ناسازیِ دوا کہیے
کبھی شکایتِ رنجِ گراں نشیں(۶) کیجے
کبھی حکایتِ صبرِ گریز پا (۷) کہیے

بس ہماری یوں ہی گذر رہی ہے اور ہماری تقدیر میں یہی لکھا ہے کہ ایک ایک کے آگے دُکھڑا روییے۔ ایک ایک سے شکایت کرتے پھریے۔ کبھی غم کے ہاتھ سے دُہائی دیجیے۔ کبھی صبر کی بے وفائی پر فریاد کیجیے۔

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے

خوں بہا دینے سے یہاں خون بہا بخش دینا مراد ہے۔ (۸)

نہیں نگار کو الفت نہ ہو، نگار تو ہے
روانیِ روش(۹) و مستیِ ادا کہیے

یعنی اُس کے عیب کو کیوں دیکھیے، جو خوبیاں ہیں اس[1] کا ذکر کیوں نہ کیجیے۔

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو، بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

اس شعر کا مطلب بھی وہی ہے جو پہلے شعر میں گذرا اور فرصت سے فرصتِ قیام و وفا مراد ہے۔

سفینہ جب کہ کنارے پہ آ لگا غالب
خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہیے

یعنی کسی نے بُرائی کی ہو اور وہ وقت گذر گیا ہو، تو اُسے بھول جانا چاہیے اور دل میں نہ رکھنا چاہیے۔ لقمان نے چار باتوں میں حکمتِ اخلاق کو منحصر کر دیا ہے۔ اُن میں سے ایک بات یہ بھی ہے۔ یعنی چار باتوں میں دو باتیں یاد رکھنے کی ہیں۔ موت کا آنا اور خدا کا حاضر و ناظر ہونا۔ اور دو باتیں بھول جانے کی ہیں کسی پر کچھ احسان کیا ہو، یا کسی نے کچھ بُرائی کی ہو۔ ان دونوں باتوں کو بھول جائے۔

(۲۱۱)

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے

شرم و حجاب سب دھو گیا، پاک شہدے آب (ا) ہو گئے[2]۔ لفظ 'اور' زیادتی کے معنی پر ہے۔

صرف بہائے مے ہوئے آلاتِ مے کشی

---

[1] طبع اول میں "اُس" ہے، لیکن یہاں "اُن" ہونا چاہیے۔ (ظ)

[2] طبع اول اور بعد کی اشاعتوں میں یہ فقرہ اسی طرح ہے، لیکن اس کا مفہوم واضح نہیں۔ اس شعر کی بہترین شرح حالی (ف ۱۹۱۴ء) نے یادگارِ غالب (ص ۱۶۳) میں کی ہے۔ لکھتے ہیں:

"دھویا جانا بے شرم و بے باک ہونا۔ پاک آزاد یا شہدا۔ مطلب یہ ہے کہ جب تک آنکھ سے آنسو نہیں نکلتے تھے تو اس بات کا پاس و لحاظ تھا کہ عشق کا راز کسی پر ظاہر نہ ہونے پائے۔ مگر جب رونا ضبط نہ ہو سکا اور ہر وقت آنسو جاری رہنے لگے، تو اخفائے رازِ عشق کا خیال جاتا رہا اور ایسے بے شرم و بے حجاب ہو گئے کہ آزادوں اور شہدوں کی طرح کھل کھیلے۔ اس مطلب کو ان لفظوں میں ادا کرنا کہ "رونے سے ایسے دھوئے گئے کہ بالکل پاک ہو گئے" بلاغت اور حسنِ بیان کی انتہا ہے۔" (ظ)

ایک حساب یہ تھا کہ شراب کہاں سے پئیں؟ دوسرا یہ کہ آلاتِ مے کشی کو کہاں باندھے پھریں؟ بس یہی دو حساب ہمارے سر تھے۔ یہ اس طرح سے پاک ہوئے کہ آلات کو بھی بیچ کر شراب پی لی۔ تعلقات و تکلفات کے بکھیڑے سے الگ چھٹے اور شراب کی شراب پینے کو ملی۔ رندوں کا حُسنِ سلیقہ اس سے بڑھ کر کیا ہو سکتا ہے۔

رسوائے دہر گو ہوئے آوارگی سے تم
بارے طبیعتوں کے تو چالاک ہو گئے

طعن کرتے ہیں معشوق پر۔ طبیعتوں کا چالاک ہونا محاورہ ہے۔ اس مقام پر جمع اور مفرد دونوں طرح بولتے ہیں۔ لیکن مصنف پہلے شخص ہیں جنھوں نے جمع کے ساتھ نظم کیا اور تازگی لفظ اسی کو کہتے ہیں۔ (۳)

کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر؟
پردے میں گل کے لاکھ جگر چاک ہو گئے

ادّعا کرتے ہیں کہ پھول نہیں کھلے ہیں بلکہ اثرِ فریاد سے لاکھوں جگر چاک ہو گئے ہیں۔

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا؟
آپ اپنی آگ (۴) کے خس و خاشاک ہو گئے

یعنی خس و خاشاک آگ میں مل کر آگ ہو گئے۔ اب نہ موجود اُسے کہہ سکتے ہیں، نہ معدوم کہہ سکتے ہیں۔ فنافی الشوق ہے۔

کرنے گئے تھے اُس سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے (۵)

اُدھر نگاہ میں کیا گرمی تھی، اِدھر تحمل کرنے میں کیا ناطاقتی تھی کہ خاک ہو کر رہ گئے۔ کرنا اس سرے پر اور گلہ اُس سرے پر ثقل سے خالی نہیں۔

اس رنگ سے اٹھائی کل اُس نے اسد کی نعش
دشمن بھی جس کو دیکھ کے غمناک ہو گئے

کس رنگ سے اُٹھائی؟ یا تشہیر کی، یا نعش کی توقیر کی کہ خود کاندھا دیا، خود سوگ رکھا؟

ان دونوں معنوں میں کسی کی تعیین نہ ہونا، یہ سبب ہے جو شعر سست معلوم ہوتا ہے۔

شاعر کے لیے ایک فائدے کی بات یہ بھی یہاں ہے کہ اس کو سمجھ لے۔ (ی) کا گرنا اُردو لفظوں میں سے جائز ہے، لیکن جہاں فعل میں سے یاے معروف گرتی ہے، ثقل وزن میں ضرور ہو جاتا ہے۔ اگر ایک مصرعے میں یاے معروف و یاے مجہول دونوں جمع ہوں و راُن میں سے ایک کا گرانا کافی ہو، تو یاے مجہول کو گرانا چاہیے اور یاے معروف کو باقی رکھنا چاہیے۔ مثلاً مصنف کا یہ مصرع:

ع اس رنگ سے اٹھائی کل اُس نے اسدؔ کی نعش

اس کو یوں کہنا بہتر تھا:

ع اس رنگ سے کل اُس نے اُٹھائی اسد کی نعش

(۲۱۲)

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مستِ طرب
شیشۂ مے سروِ سبزِ جویبارِ نغمہ ہے

نشہ راگ رنگ سے شاداب ہے، اور ساز نشۂ طرب سے سرشار ہیں، یعنی شراب کو نغمے میں، اور نغمے کو شراب میں اس قدر سرایت ہے کہ میناے شراب سروِ کنارِ جویبارِ نغمہ ہے۔ سرو کی تشبیہ مینا سے پرانی ہے اور جویبار کی تشبیہ نغمے سے جدید و لذیذ۔ ( )

ہمنشیں مت کہہ کہ "برہم کر نہ بزمِ عیشِ دوست"
وھاں تو میرے نالے کو بھی، اعتبارِ نغمہ ہے

ہم نشیں یہ کہہ رہا ہے کہ تو نالہ کر کے عیش کی صحبت کو برہم کرے گا۔ یہاں تو چپکا رہ۔ اُس کا جواب یہ ہے کہ میرے نالے اُس کی محفل میں تو نغمے کا اعتبار رکھتے ہیں، یعنی میرے نالے سُن کر وہ اور خوش ہوتا ہے۔ اُس کا عیش کیوں برہم ہونے لگا؟

(۲۱۳)

عرضِ نازِ شوخیِ دنداں برائے خندہ ہے
دعویِ جمعیتِ احباب جائے خندہ ہے

کہتے ہیں کہ دانتوں کو اپنی شوخی و خوبی پر جو ناز ہے، اُس کا ظاہر کرنا ہنسی ہی کے لیے ہوا کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ ہنسنے ہی کے وقت دانت کھلتے ہیں۔ یہ پہلے مصرعے کے معنی ہوئے۔ دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ جمعیت و اتفاقِ احباب پر بھروسہ کرنا قابلِ ہنسی ہی کے ہے۔ اور ربط یہ ہے کہ دانتوں کے چوکے کو مجمعِ احباب سے شعرا تشبیہ دیا کرتے ہیں۔ توالیِ اضافات، رکیک تکلفات اس شعر میں بھرے ہوئے ہیں۔ شوخیِ دنداں نہایت مکروہ لفظ ہے۔ مصنف کی شوخیِ طبیعت نے خوبی کو سامنے کا لفظ سمجھ کر چھوڑ دیا ورنہ وہ بہتر تھا۔

ہے عدم میں غنچہ محوِ عبرتِ انجامِ گل
یک جہاں زانو تامّل درقفائے خندہ ہے

تامّل و فکر کو سر بہ زانو ہونے سے تعلق ہے تو تامّل کے لیے پیمانہ مقدار مصنف نے زانو کو فرض کیا۔ اور یہ کہا کہ غنچہ ہنسنے کے بعد اس سوچ میں ہے کہ گل کا انجام کیا ہوگا، لیکن اس سوچ کی اور تامّل کی مقدار کہ زانو بھر ہے، اُس کو "یک جہاں زانو" کہہ کر بیان کیا ہے۔ اور یہ جو کہا کہ عدم میں غنچہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غنچہ جب ہنسا یعنی کھلا تو وہ گل ہو گیا اور غنچہ نہ رہا، تو اب انجامِ گل پر یک جہاں زانو تامّل کرنا غنچے کا، عدم میں ہے۔ اس قسم کے شعر کو محض کلامِ موزوں اور چیستان یا معمّیٰ وغیرہ کہہ سکتے ہیں۔ اور انصاف یہ ہے کہ جادۂ مستقیم سے خارج ہے۔

کلفتِ افسردگی کو عیشِ بے تابی حرام
ورنہ دنداں در دل افشردن بنائے خندہ ہے

دل کی افسردگی و گرفتگی و تنگی و انقباض کی حالت میں بے تابی و بے صبری کرنا حرام ہے۔ نہیں تو بے تاب ہو کر دل کو چبا ڈالیں تو ابھی ساری افسردگی نکل جائے۔ یعنی دنداں در دل

افشردن، واشدِ دل کا باعث ہو، اور واشدِ دل سببِ خندہ ہو، یا زخمِ دل کا باعث ہو، اور زخم خنداں اُس سے حاصل ہو۔ اس شعر میں افسردہ دلی کے مقابلے میں بے تابی کو عیش قرار دیا ہے، یعنی افسردگی میں وہ کلفت ہے کہ بے تابی اُس کی بہ نسبت عیش ہے۔

شورشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یہاں
دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

یعنی گو ظاہر ہمارا رندانہ ہے، لیکن باطن خضوع و خشوع سے بھرا ہوا ہے۔ آشنا کا لفظ محیط کے مناسبات میں سے ہے۔ آشنا پیراک کو کہتے ہیں۔ ور محیط کو فارسی والے دریا کے معنی پر باندھا کرتے ہیں۔ اصلی معنی اس لفظ کے گھیرنے والے کے ہیں اور سمندر کو بحرِ محیط اس وجہ سے کہتے ہیں کہ بڑاعظم کو گھیرے ہوئے ہے، مگر تمام فارسی والوں نے دھوکا کھایا۔ وہ یہ سمجھے کہ محیط نام ہے، جیسے بحرِ قلزم نام ہے اور اضافت بیانیہ ہے۔ اسی طرح وہ سمجھے کہ بحرِ محیط میں بھی اضافت عام کی خاص کی طرف محض بیان کے لیے ہے اور یہ خیال غلط ہے، بلکہ یہاں اضافت توصیفی ہے، جو کہ قید واقع ہوئی ہے بحر کی۔ یہاں لفظ بحر کو ترک کر کے فقط محیط پر اکتفا کر لینا درست نہ تھا، مگر اس میں مصنف کی تخصیص نہیں ہے۔ جو فارسی والے حقیقتِ الفاظِ عربی سے ناآشنا ہیں، وہ بے تکلف لفظِ محیط کو دریائے شور کے معنی پر باندھتے ہیں، اور ان کا باندھنا مصنف کے لیے سند ہے۔

(۲۱۴)

حسنِ بے پروا خریدارِ متاعِ جلوہ ہے
آئنہ زانوے فکرِ اختراعِ جوہ ہے

کہتے ہیں حُسن باوجودے کہ بے نیاز و بے پرو ہے، لیکن آرائش و جلوہ گری کی خواہش اُسے بھی رہتی ہے اور آئینہ اُس کے لیے زانوے فکر ہے۔ یعنی آرائش میں اختراع و ایجاد کی فکر آئینے ہی میں ہوا کرتی ہے۔ حالتِ فکر میں سر بہ زانو ہونا عادت میں داخل ہے۔ اسی سبب سے فارسی والوں کے ادب میں زانو فکر کے مناسبات میں سے ہے۔ اور زانو کو آئینہ کہنا ایک

مشہور بات ہے۔ یہاں مصنف نے بالعکس آئینے کو زانو کہا ہے۔ یعنی حسن کے فکر کرنے کا زانو آئینہ ہے، اس سبب سے کہ حسینوں کو آئینے سے تعلق رہتا ہے اور آئینے میں وہ فکرِ آرائش کیا کرتے ہیں، تو آئینہ زانوے فکرِ اختراعِ جلوہ ہوا۔

تا کجا اے آگہی رنگِ تماشا باختن
چشمِ وا گر دیدہ، آغوشِ وداعِ جلوہ ہے

رنگ باختن ورنگ شکستن رنگ بدلنے کے معنی پر ہے، اور تماشا سے تماشاے عالم مراد ہے، اور چشمِ وا گر دیدہ سے وہ آنکھ مراد ہے جو تماشاے عالم میں محو ہے۔ کہتے ہیں اے معرفت و آگاہی تو کب تک رنگ تماشا کو اختیار کیے رہے گی؟ اور کہاں تک عالم کی سیر میں محو رہے گی؟ یہ سمجھ لے کہ عالم بے ثبات پر آنکھ کھولنا گویا اُس کے وداع کے لیے آغوش کو کھولنا ہے۔ یعنی جلوۂ عالم کے لیے بہت ہی کم قیام وثبات ہے۔

(۲۱۵)

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

یعنی جب تک کوئی زخمِ عشق نہ اٹھائے مشکل ہے کہ تو اُس پر التفات کرے۔[ل]

عالم غبارِ وحشتِ مجنوں ہے سربسر
کب تک خیالِ طرّۂ لیلا کرے کوئی

یعنی عالم ایک نمائشِ سراب ہے، کب تک اُسے موجِ دریا سمجھا کریں۔(۱)

افسردگی نہیں طرب انشاے التفات
ہاں دردبن کے دل میں مگر جا کرے کوئی

[ل] غالبؔ کا ماخذ بظاہر بیدلؔ کا یہ مطلع ہے
کے از التفاتِ چشمِ خوباں کام بردارد — کہ بر ہر استخواں صد زخم چوں بادام بردارد (ظ)

کہتے ہیں میری تنگ دلی ایسی نہیں ہے کہ کوئی التفات کرے خوش ہو، یعنی کسی کے التفات کرنے سے میری گرفتگیِ خاطر نہیں رفع ہوتی۔ ہاں درد بن کر دل میں کوئی جگہ پیدا کرے تو کرے۔ غرض کہ تنگیِ دل کی یہ حالت ہے کہ درد کے سوا کسی کی گنجایش نہیں ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ افسردگی و بوالہوسی میں طربِ التفاتِ معشوق نہیں حاصل ہوتا۔ ہاں دردِ عشق کوئی پیدا کرے تو اس کے دل میں جگہ ہو۔ لفظ (طرب انشا) میں دونوں لفظ عربی ہیں اور ترکیب فارسی ہے۔ یعنی خوشی پیدا کرنے والی۔ اس لیے کہ انشا کے معنی پیدا کرنے کے ہیں اور یہ بہت انوکھی ترکیب ہے۔ غالب سے ایسی رکاکت بعید ہے۔ عجب نہیں کہ انھوں نے طرب افزاے التفات کہا ہو، بلکہ یقین ہے کہ ایسا ہی ہوگا۔ (۲)

رونے سے اے ندیم ملامت نہ کر مجھے
آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی

(ے) اس شعر میں فارسی کا ترجمہ ہے۔ محاورۂ اردو کے اعتبار سے یہ (ر) کا مقام ہے۔ عقدۂ دل کے وا کرنے سے دل کھول کر رونا مقصود ہے۔

چاکِ جگر سے جب رہِ پرسش نہ وا ہوئی
کیا فائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی؟

ہم نے جگر کو چاک کیا مگر پرسش کی راہ نہ کھلی یعنی کوئی پرسانِ حال نہ ہوا۔ اب گریبان پھاڑ کر اپنے تئیں رسوا کرنے سے کیا فائدہ؟

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخِ گل
تا چند باغبانیِ صحرا کرے کوئی ؟

یعنی صحرانوردی میں جگر کے ٹکڑے جو میرے آنسوؤں میں ملے ہوئے نکلے، ان سے ہر ایک کانٹا شاخِ گل بن گیا ہے۔ اب صحرا کی بہار میں کیا بات باقی رہی جو کوئی باغبانی کیا کرے؟

ناکامیِ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

کہتے ہیں تو دیکھنے میں آ ہی نہیں سکتا۔ طور پر جس صاعقے نے نظارے کو جلا دیا وہ تو نہ تھا بلکہ ہماری ناکامیِ نگاہ بجلی بن کر گری تھی۔ اور تجھ کو تماشا کرے یعنی تجھ کو دیکھے فارسی کا ترجمہ لفظی ہے۔ (۴)

ہر سنگ و خشت ہے صدفِ گوہرِ شکست (۴)
نقصاں نہیں جنوں سے جو سودا کرے کوئی

جنوں کا سودا اپنے سر لینے میں کچھ نقصان نہیں ہے۔ اس لیے کہ جو پتھر اور ڈھیلا لڑکے سر پر مارتے ہیں، وہ ایک صدف ہے، جس کا موتی شکستِ سر ہے۔ (۵)

سر بر ہوئی نہ وعدۂ صبر آزما سے عمر (۲)
فرصت کہاں کہ تیری تمنا کرے کوئی؟

یعنی ہم میعادِ انتظاری میں مر گئے، تمنا کرنے کا وقت ہی نہ آنے پایا، لیکن بہتر یہ تھا کہ یوں کہتے کہ حصولِ تمنا کا وقت ہی نہ آنے پایا اور ارمان نکالنے کا موقع ہی نہ ملا، مگر زمینِ شعر نے اس معنی کی طرف راہ نہ دی۔

ہے وحشتِ طبیعتِ ایجاد یاس خیز
یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی

معنی آفرینی و خلاقیِ مضامین و ایجاد و اختراعِ لطائف ایسا وحشی فن ہے، جس سے یاس پیدا ہوتی ہے، پھر بھی سب اس مرض میں مبتلا ہیں۔ ایجاد کے مناسبات سے (پیدا کرنا) اور درد کو پیدا کرنا جس کے لیے پیدائی نہیں، لطف سے خالی نہیں۔

بیکاریِ جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل
جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی؟

اس شعر میں (کو) کی جگہ (میں) بہتر تھا اور ہاتھ ٹوٹ جانے سے بے کار رہنا اور بے شغل ہو جانا مراد ہے۔ یعنی جنوں میں بے کار و بے شغل بیٹھے بیٹھے دم الجھتا ہے۔ لاؤ سر ہی پیٹیں۔ جب تک اور جو اس طرح بے کار بیٹھا ہو وہ سر نہ پیٹے تو کیا کرے؟ قاعدہ ہے آدمی اُکتا کے سر پیٹ لیتا ہے۔

حُسن فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

یعنی شمع کی طرح پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے اُس کے بعد کوئی فروغِ شعلہ سخن کی خواہش کرے۔

(۲۱۶)

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی(۱)

یعنی کوئی عیسیٰ وقت ہے تو ہوا کرے۔ میرے درد کی دوا کرے تو میں جانوں۔

شرع و آئین پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی(۲)

جو بے تلوار کے قتل کرتا ہے۔ واوِ عطف پہلے مصرعے میں فارسی کا ہے۔ اس سبب سے لفظ آئین ترکیب فارسی میں ہے، اور پھر بہ اعلانِ نون ہے۔ مصنف مرحوم کا اس بات میں یہی مذہب معلوم ہوتا ہے کہ اُردو کلام میں ایسے مقام پر وہ اعلانِ نون کو درست جانتے ہیں۔ اور فارسی کلام بھر میں اُن کے کہیں اس طرح اعلانِ نون نہیں دیکھا۔ یعنی فارسی کلام میں اہلِ زبان کا اتباع کرتے ہیں اور اُردو میں نہیں کرتے۔

چال، جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کے جا کرے کوئی؟

کڑی کمان کا تیر بہت تیز پرواز ہوتا ہے۔ معشوق کی بے اعتنائی کی چال کو اُس سے تشبیہ دی ہے۔ اور اس شعر کا پہلا مصرع سارے کا سارا محاورہ ہے، اور دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری ہے، یعنی ایسے کے دل میں کہیں جگہ ہو سکتی ہے؟

بات پر وھاں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سُنا کرے کوئی(۳)

(کہیں) (۴) کے معنی گالیاں دینا۔[1]

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی (۵)

(کچھ نہ سمجھے الخ) میں دو پہلو نکلتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ غرض یہی ہے کہ کوئی سمجھے اور التفات کرے، مگر اپنے بکنے پر آپ ہی تشنیع کی ہے اور غالباً یہی معنی مقصودِ مصنف ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ غرض یہی ہے کہ کوئی نہ سمجھے اور راز فاش نہ ہو۔ جیسے رِندؔ (ف ۵۸-۱۸۵۷ء) نے کہا ہے۔

جو دل کا حال ہے، فرفر بیان کرتی ہے   یہ بَیر (۶) لیتی[2] ہے مجھ سے مری زباں کب کا[3]

نہ سُنو گر بُرا کہے کوئی
نہ کہو گر بُرا کرے کوئی
روک لو گر غلط چلے کوئی
بخش دو گر خطا کرے کوئی

دونوں شعروں میں تشابہِ ترکیب سے بندش میں حُسن پیدا ہوا ہے اور پہلے شعر میں کہنے کی لفظ میں تکرار ہونا بھی لطف سے خالی نہیں۔

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند؟
کس کی حاجت روا کرے کوئی؟

یعنی اپنا کام نہ نکلے تو کسی کی شکایت کرنا بے جا ہے۔ ہر شخص کو اپنی اپنی پڑی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے سبھی حاجت مند ہیں۔ کس کس کی حاجت روائی کیجیے؟ یہ نکتہ یاد رکھنے کا ہے کہ کلام میں کئی پہلو ہونا کوئی خوبی نہیں ہے، بلکہ سست و ناروا ہے۔ ہاں معانی کا بہت ہونا بڑی خوبی ہے، اور ان دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے۔

کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہ نما کرے کوئی؟

---

[1] کہنا برا کہنا — گالی دینا (آصفیہ) (ظ) [2] بَیر لینا بدلہ لینا — انتقام لینا (نور) (ظ)
[3] دیوانِ رند: ص ۳۴ (دیوانِ اول) (ظ)

(کیا کیا) یعنی کچھ بھی نہ کیا (اب کسے الخ) یعنی اب کسی پر بھروسا نہ کرنا چاہیے۔

جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلا کرے کوئی؟ (۷)

اس کی تعریف کیا کرے کوئی نہایت عالی مضمون ہے، جس کی تعریف نہیں ہو سکتی۔[۱] مطلب یہ ہے کہ جس شخص سے امید منقطع ہو گئی ہو، پھر اُس کا گلہ کیوں کریں کہ فائدہ تو کچھ ہو گا نہیں اور نفرت و دشمنی پیدا ہو گی۔

(۲۱۷)

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے (۱)

(یہ) (۲) کا اشارا ہے افعی کے نظر آنے کی طرف[۲]۔ خوبیِ تشبیہ کے علاوہ یہ تازگی ہے کہ خفقان کو ڈرنے کی وجہ قرار دیا۔ برخلاف عام شاعروں کے کہ وہ یوں کہتے: "باغ یادِ رخ دکا کل میں ڈراتا ہے مجھے"۔ جو لوگ صاحب تجربہ ہیں وہ سمجھ گئے ہوں گے کہ نظیری (ف ۱۰۲۲ھ) کے شعر سے اس تشبیہ کی طرف مصنف کا ذہن منتقل ہوا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

بزیرِ شاخِ گل افعی گزیدہ بلبل را
نوا گرانِ نخوردہ گزند را چہ خبر[۳]

---

[۱] "اس کی تعریف کیا کرے کوئی" کے فوراً بعد "جس کی تعریف نہیں ہو سکتی" تکرار بے فائدہ ہے۔ اس کی دو توجیہیں ممکن ہیں: یا تو یہ شرح درسی تقریر ہے جسے معمولی رد و بدل کے بعد جوں کا توں چھپوا دیا گیا ہے، یا پھر مصنف نے اپنی تحریر پر نظر ثانی کی زحمت گوارا نہیں کی۔ (ظ)

[۲] اس شعر میں "یہ" کو اسم اشارہ قرار دینا درست نہیں، بلکہ "یہ" "اتنا یا اس قدر کے معنی میں ہے اور "یہ ڈراتا ہے" کا مطلب ہے: اتنا ڈراتا ہے یا اس قدر ڈراتا ہے۔ خود طباطبائی نے آگے چل کر (ہوئی یہ کثرتِ غم سے تلف کیفیتِ شادی / کہ صبحِ عید مجھ کو بدتر از چاکِ گریباں ہے) کی شرح میں لکھا ہے "یہ کا لفظ اس قدر کے معنی پر تمام شعرا باندھا کرتے ہیں"۔ (ظ)

[۳] دیوان نظیری نیشاپوری: ص ۱۹۱ (ظ)

جوہر تیغ بہ سر چشمۂ دیگر معلوم!
ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اُگاتا ہے مجھے

زہراب سے غم وغصہ مراد ہے۔ یعنی میری سرشت غم وغصے سے ہے۔ پھر اسی پر افتخار کرتے ہیں کہ تلوار کا جوہر تلوار ہی میں ہوتا ہے، کسی اور چشمے پر یہ سبزہ کجا؟ مصنف مرحوم نے غفلت کی یہاں۔ ایران میں (زہراب) اہلِ زبان پیشاب کو بھی کہتے ہیں۔ اس لفظ سے بچنا چاہیے تھا۔

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

حصولِ مدعا سے دل ٹوٹ گیا، تو مدعا دل کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں کا تماشا دیکھ رہا ہے۔ اور دل آئینہ تھا جب وہ ٹوٹا تو بہت سے آئینے پیدا ہو گئے اور آئینہ خانہ بن گیا۔ یہ طرزِ شعر مقبول نہیں ہے۔

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

آسمان پر بیضۂ قمری کی پھبتی کہی ہے کہ جس میں کفِ خاک کے سوا کچھ بھی نہیں ہے اور اس مٹھی بھر خاک کی قسمت میں بھی عمر بھر کی نالہ کشی لکھی ہوئی ہے۔ اگر یہ کہو کہ بیضۂ قمری کیوں کہا؟ بلبل بھی ایک مشت خاک ہے کہ نالہ کشی کے لیے پیدا ہوئی ہے، تو اُس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی والے قمری کو کفِ خاکستر باندھا کرتے ہیں، اس لیے کہ اُس کا رنگ خاکستری ہوتا ہے۔ صائب (ف) کہتے ہیں:

گرنمی خواہد کہ در پائے تو ریزد رنگِ عشق سرواز قمری بکف چوں مشت خاکستر گرفت[۱]

اور خاک و خاکستر میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔ ہاں بہ نظرِ دقیق یہ کہہ سکتے ہیں کہ نالے کا سرمایہ عالم اور عالم کا مشتِ خاک ہونا مقامِ عبرت و حسرت ہے۔ اور ایسے مقام پر پھبتی اور دل لگی بے محل ہے۔ پھبتی ایک قسم کی تشبیہ ہے جس میں مشبہ پر استہزا کرنا مقصود ہوتا ہے۔ جیسے کسی سیاہ فام چہرے پر چیچک کے داغ ہوں تو اُسے کو چا ہوا کریلا کہتے ہیں، یا یہ کہ گوبر میں اولے پڑے۔

---

[۱] کلیات صائب تبریزی : ص۱۶۹ (ظ)

ائمۂ فن نے تشبیہ کی ایک غرض یہ بھی لکھی ہے کہ مشبہ کو بدنما کردے، لیکن ایسی تشبیہ کا انھوں نے کوئی نام نہیں رکھا ہے۔ اور اُردو میں اُس کے لیے نام موجود ہے کہ اُسی کو پھبتی کہتے ہیں۔ میر ممنون (ف ۱۸۴۴ء) کہتے ہیں:

قدر کیا چرخ پر اختر کی کہ مطبخ سے ترے　　چند اخگر ہیں یہ روے تودۂ خاکستری[1]

اور اس قسم کی تشبیہ سہل ہے۔ ہاں جس تشبیہ میں یہ غرض ہو کہ بدنما شے کو خوش نما کردے، وہ زیادہ مشکل ہے۔ جیسے ایک عرب نے غلام سیاہ فام کے چہرے کو ہرن کا چشم و چراغ کہہ کر روشن کردیا۔ ان دونوں تشبیہوں سے زیادہ اس تشبیہ کا استعمال ہے، جس میں یہ غرض ہو کہ مشبہ کی نسبت جو دعویٰ کیا جاتا ہے، وہ ممکن ہے۔ مرزا بیدلؔ (۱۱۳۳ھ) کا یہ مطلع:

نہ با صحرا سرے دارم نہ با گلزار سودائے　　بہر جا می روم از خویش می جوشد تماشائے[2]

اس میں نرا ادعاے شاعرانہ تھا، مرزا رفیع سوداؔ (ف ۱۷۸۱ء) نے اس پر مصرعے لگائے اور گرہ میں تشبیہ دے کر اس ادعا کو ثابت کردیا۔

نہ بلبل ہوں کہ اس گلشن میں سیرِ گل مجھے بھائے
نہ طوطی ہوں کہ دل میرا فضاے باغ لے جائے
میں ہوں طاؤسِ آتش باز کیسی ہی بہار آئے[3]
نہ با صحرا سرے دارم نہ با گلزار سودائے
بہ ہر جا میروم از خویش می جوشد تماشائے

بیدلؔ کا مقطع یہ ہے:

---

[1] کلیاتِ ممنون: ص ۹۲ (قصیدہ در تہنیت عید الفطر مشتمل بر مدح مرزا محمد اکبر شاہ غازی) اس شعر کا مصرع اول کلیاتِ ممنون کی دونوں مطبوعہ اشاعتوں میں طباطبائی کی نقل کے مطابق ہی ہے۔ لیکن بہ صورتِ موجودہ یہ مصرع قصیدے کی بحر سے خارج ہے۔ اس کی قیاسی تصحیح اس طرح کی جا سکتی ہے۔

ع　　چرخ پر کیا قدر اختر کی کہ مطبخ سے ترے　　(ظ)

[2] کلیاتِ بیدل: ۱۱۹۶/۱ (ظ)

[3] کلیاتِ سودا: (۳۲۰/۱) میں یہ مصرع اس طرح ہے۔

ع　　"میں ہوں طاؤسِ آتش بازی کیسی ہی بہار آئے"　　(ظ)

من بیدل حریف سعی بے جا نیستم زاہد   تو و قطع منازلہا من و یک لغزش پاے[۱]

زاہد سے کہتے ہیں تو منزلیں طے کیا کر، مجھے فنا فی اللہ ہونے کے لیے ایک لغزش پا کافی ہے۔ سودا نے اس ادعا کو ثابت کیا ہے:

نگاہِ دیدۂ تحقیق تو، اور اشک ہم زاہد   تو و قطع منازلہا من و یک لغزش پاے[۲]

یا جیسے میر انیس (ف ۱۸۷۴ء) کہتے ہیں:

ع   تم جان ہو پھر جان کی رخصت تو ہے دشوار[۳]

اُردو کی اصطلاح میں ایسی تشبیہ کو ثبوت دینا کہتے ہیں۔ اسی طرح کبھی ناممکن ہونے کا ثبوت بھی تشبیہ سے دیتے ہیں۔ جیسے مصنف کا ایک شعر گذرا:

دل سے تمنا تری انگشت حنائی کا خیال   ہوگیا گوشت سے ناخن کا جدا ہوجانا

کبھی ایسا ہوتا ہے کہ مشبہ کے لیے جو ادعا کیا ہے اُس میں کچھ ایسا استبعاد نہیں ہے، لیکن تشبیہ سے غرض زیادتیِ ثبوت ہوتی ہے۔ جیسے میر ممنون (ف ۱۸۴۴ء) کہتے ہیں:

ابروے کج نے کیا ملک دلوں کا تسخیر   راست ہے "ملک اُسی کا ہے کہ جس کی شمشیر"[۴]

اور اس طرح کی تشبیہ بہت کہی جاتی ہے۔ اس سے ادنیٰ مرتبہ اُس تشبیہ کا ہے جس میں کوئی غرض نہ ہو، محض غرابت وندرت ہو جیسے شیخ ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کہتے ہیں

مسی مالیدہ لب پر رنگِ پاں ہے   تماشا ہے تہِ آتش دھواں ہے[۵]

---

[۱] کلیات بیدل : ۱/۱۱۷۶ (ظ)

[۲] کلیات سودا : (۱/۴۲۱) میں مکمل بند اس طرح ہے۔

کیا میں فرض، ہیں رتبے میں ہم تو بیش و کم زاہد
نگاہِ دیدۂ تحقیق تو اور اشک ہم زاہد
نہ ہووے پیروی سودا سے تیری ایک دم زاہد
من بیدل حریف سعی بیجا نیستم زاہد
تو و قطع منازلہا من و یک لغزش پاے (ظ)

[۳] تلاش کے باوجود معلوم نہ ہوسکا کہ مراثیِ انیس میں یہ مصرع کہاں آیا ہے؟ (ظ)

[۴] کلیات ممنون : ص ۸۰ (قصیدہ در مدح حضرت جہاں پناہ مرزا محمد اکبر شاہ) (ظ)

[۵] دیوان ناسخ : ۱/۱۰۱ (ظ)

اور یہ تشبیہ بہت سہل اور بہت مستعمل ہے۔ کبھی بہ تصنع و تکلف ایک بات بنانے کے لیے تشبیہ دیتے ہیں۔ جیسے میر ممنونؔ کہتے ہیں:

یوں رکاب اس کی میں، ہے آفتاب واہ گردوں سیریاں اُس رخش کی، جیسے نعل اور انگشتری
کوند بجلی کی ہو صفحہ، خامہ موجِ صرصری اچپلاہٹ سے کھنچے نقشہ کب اُس کا؟ ہاں مگر[1]

یہ تشبیہ کسی قدر اُس تشبیہ سے بہتر ہے جس میں محض ندرت ہی ندرت ہو اور لکھنؤ کے شعرا اس طرف بہت مائل ہیں۔ اور کبھی اس تشبیہ دینے سے وجہ شبہ کی مقدار کا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے۔ جیسے میر انیسؔ (۱۸۷۴ء) کہتے ہیں

گھوڑے پہ اس طرح سے شہِ انس و جن چڑھے جس طرح نکلے ابر سے خورشید دن چڑھے[2]

یعنی ممدوح کو آفتاب سے تشبیہ تو دی، لیکن کس آفتاب سے؟ جو دن چڑھے دکھائی دے۔ اس بیت میں اور بھی لطائف ہیں، جو تشبیہ کے علاوہ ہیں اور جسے میر صاحب کی معجز بیانی کہنا چاہیے۔ ورنہ بیانِ مقدار کے لیے جو تشبیہ ہوتی ہے، وہ اس قدر بدیع نہیں ہوتی۔

کبھی تشبیہ سے یہ غرض ہوتی ہے کہ ایک نامعلوم شے کی کیفیت دوسروں کی سمجھ میں آجائے۔ جیسے رندؔ (ف ۵۸-۱۸۵۷ء) کہتے ہیں:

بہار تک ہم اسیروں کی زندگی معلوم جو چھپنے دل پہ یونہیں موسمِ خزاں دے گا[3]

اندوہِ خزاں کو چھپنے لگنے (۳) سے استعارہ کیا ہے۔ یہ تشبیہ ادائے مطلب میں بہت کام آتی ہے اور ہر ادیب کو نظم و نثر میں اس قسم کی تشبیہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ کبھی تشبیہ کو الٹ دیتے ہیں

---

[1] کلیاتِ ممنون : ص ۸۰ (قصیدہ در مدح حضرت جہاں پناہ مرزا محمد اکبر شاہ) (ظ)

[2] مراثیِ انیس ۱/۱۷۹ (جاتی ہے کس شکوہ سے رن میں خدا کی فوج) پورا بند حسبِ ذیل ہے۔

اس شان سے فرس پہ شہِ انس و جن چڑھے
جس طرح نکلے ابر سے خورشید دن چڑھے
بہرِ جہادِ راہِ خدا مطمئن چڑھے
گھوڑے پہ نوجوانوں سے پہلے مُسِن چڑھے
سب جاں فشاں سوار تھے راہِ ثواب میں
پیدل مگر تھے ابنِ مظاہر رکاب میں

[3] دیوانِ رندؔ : ص ۱۶۹ (دیوانِ دوم) (ظ)

اور اس سے غرض یہ ہوتی ہے کہ مشبہ اتم واکمل ہے۔ جیسے رند کہتے ہیں:

چشم ابرو بھی اگر تیرے سے ہوتے اُس کے   ہو چکا تھا رخِ خورشید پہ دھوکا تیرا[1]

یعنی آفتاب کو معشوق سے تشبیہ دی ہے اور مشہور ہے اُس کا عکس۔

زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے
دیکھوں اب مر گئے پر کون اٹھاتا ہے مجھے

اسی لیے جان دے دی کہ اب تو نہ اٹھا سکیں گے۔ (اٹھانے) کی لفظ میں ایہام ہے کہ تجہیزِ موتیٰ کو بھی اٹھانا کہتے ہیں۔

(۲۱۸)

بہت سہی غمِ گیتی شراب کم کیا ہے؟
غلامِ ساقیِ کوثر ہوں مجھ کو غم کیا ہے؟

یعنی یہ مانا کہ دنیا میں غم بہت ہے مگر غم کے بھلانے کے لیے شرابِ کوثر بھی تو ابدالآباد تک پینے کو موجود ہے۔

تمھاری طرز و روش جانتے ہیں ہم کیا ہے
رقیب پر ہے اگر لطف تو ستم کیا ہے؟

یعنی رقیب پر تمھارا لطف کرنا بھی تو ستم ہے میرے حق میں۔

سخن میں خامۂ غالب کی آتش افشانی
یقیں ہے ہم کو بھی لیکن اب اس میں دم کیا ہے؟

سخن میں یعنی فنِ سخن میں۔

(۲۱۹)

روندی ہوئی ہے کوکبۂ شہر یار کی   اترائے کیوں نہ خاک سرِ رہ گزار کی

---

[1] دیوانِ رند : ص ۱۲ (دیوانِ اول) (ظ)

کوکبہ: وہ لوگ جو بادشاہ کی اردلی میں رہتے ہیں۔ (۱)

جب اُس کے دیکھنے کے لیے آئیں بادشاہ
لوگوں میں کیوں نمود نہ ہو لالہ زار کی

شعر میں کوئی لطف نہیں ہے، لیکن اس جملۂ شرطیہ سے ایک خبر بھی یہاں نکلتی ہے۔ یعنی بادشاہ باغ کے دیکھنے کو گئے ہیں اور اُن کے وہاں جانے سے رونق ہوگئی، جس پر لوگوں کو عجب ہوا ہے۔

بھوکے نہیں ہیں سیرِ گلستاں کے ہم ولے
کیوں کر نہ کھائیے کہ ہوا ہے بہار کی

فائدہ اس شعر سے یہ نکلتا ہے کہ لذاتِ دنیا کی خواہش اچھی نہیں، لیکن خدا کی دی ہوئی نعمت سے انکار بھی نہ کرنا چاہیے۔

(۲۲۰)

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

غرض یہ ہے کہ جتنے ارمان نکلتے ہیں، اس سے زیادہ پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس سے بہتر یہ ہے کہ پہلے ہی آرزو کو ترک کرے۔ اس مضمونِ عالی کی جھلک اس شعر میں دکھائی دیتی ہے اور یہی وجہ خوبیِ شعر کی ہے۔

ڈرے کیوں میرا قاتل؟ کیا رہے گا اُس کی گردن پر
وہ خوں جو چشمِ تر سے عمر بھر یوں دم بہ دم نکلے

یعنی جو خون کہ آنکھوں سے بہہ جاتا ہے، وہ جسم میں میرے تو رہتا نہیں، قاتل کی گردن پر کیا رہے گا؟

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

(نکلے) اس سبب سے کہا کہ یہ کہتے ہوئے شرم آتی ہے کہ نکال دیے گئے۔ (۱)

بھرم کھل جائے ظالم تیرے قامت کی درازی کا
اگر اس طرۂ پر پیچ و خم کا پیچ و خم نکلے

یعنی زلف سے قد چھوٹا ہے۔ قد کی درازی جبھی تک حُسن دے رہی ہے، جب تک زلف نہیں کھلی ہے۔

اگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھواوے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے

گویا تمام شہر سے اُس سے نامہ و پیام ہے اور انھیں اس بات کی ٹوہ ہے کہ دیکھیں لوگ کیا کیا لکھواتے ہیں؟ (۲)

ہوئی اس دور میں منسوب مجھ سے بادہ آشامی
پھر آیا وہ زمانہ جو جہاں میں جامِ جم نکلے

جامِ جم کے بہت سے افسانے بے سروپا شاعروں میں مشہور ہیں کہ تمام عالم کی اُس میں سیر تھی، اور اُس میں خطوط تھے، اور شراب و جام کا موجد سب سے پہلے جمشید ہوا ہے۔ لیکن یہ سب باتیں بالکل غلط ہیں۔ نہ فردوسی نے اس کا ذکر کیا ہے، نہ طبری نے، اور یہی دونوں کتابیں شاہانِ فُرس کی تاریخ میں سب کا ماخذ ہیں۔

ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے (۳)

ستم سے فلک کا ستم مراد ہے۔

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم (۴) نکلے (۵)

یعنی جسے دیکھ کر مرنے لگے اُسی کے دیکھنے سے جیتے ہیں۔ اور مرنا اور جینا ایک ہی ہوا۔

کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

یعنی تعجب تو ہم کو بھی ہوتا ہے، لیکن اس میں شک نہیں ہے کہ کل جب ہم لوگ پی کر نکلے اور بھیڑ چھٹی، تو میدان خالی پا کر وہ بھی مے خانے میں گیا اور ہم نے اُسے جاتے ہوئے دیکھ لیا۔ حاصل یہ کہ شراب ایسی شے ہے کہ واعظ بھی چھپ کر پی آتے ہیں۔

(۲۲۱)

کوہ کے ہوں بارِ خاطر گر صدا ہو جائیے
بے تکلف اے شرارِ جستہ کیا ہو جائیے

شرار کی از خود رفتگی و بے تکلفی دیکھ کر کہتے ہیں کہ تیری طرح ہم بھلا کیا بے تکلف ہو جائیں اور کیوں کر ضبط کو ہاتھ سے دیں؟ یہاں تو یہ حال ہے کہ اگر صدا کی طرح سبک و لطیف بن کر تڑپیں، تو بھی کوہ ایسے سنگین و پُر تمکین جسم کے بارِ خاطر ہو جائیں۔ غرض یہ کہ جہاں تک ہو سکے ضبط کرنا اور پھونک پھونک کر قدم دھرنا چاہیے، نہیں تو سب کے بارِ خاطر ہو جائے گا۔ وجہ مناسبت اس شعر میں یہ ہے کہ شرار پتھر سے نکلتا ہے اور صدا پہاڑ سے ٹکرا کر پلٹ آتی ہے، یعنی اُس کے بارِ خاطر ہوتی ہے اور اسی سبب سے وہ اسے رد کرتا ہے۔ (۱)

بیضہ آسا تنگِ بال و پر ہے یہ کنجِ قفس (۲)
از سرِ نو زندگی ہو کر رہا ہو جائیے

قفس سے رہا ہو کر زندگی از سرِ نو ہو جانا محتاجِ ثبوت تھا۔ اُسے بیضہ آسا کہہ کر مصنف نے ثابت کیا، یعنی طائر کی نئی زندگی بیضے سے نکلنے کے بعد شروع ہوتی ہے۔ اسی طرح اس کنج

قفس سے یعنی بیضۂ فلک[1] سے رہا ہونے کے بعد نئی زندگی عالمِ ارواح میں شروع ہوگی۔

(۲۲۲)

مستی بہ ذوقِ غفلتِ ساقی ہلاک ہے
موجِ شراب یک مژۂ خواب ناک ہے

ساقی کی ادائے غفلت شعاری (۱) نے مستی کو بھی ہلاک کر رکھا ہے اور شراب اس ذوق وشوق میں ایسی بے خود و سرشار ہو رہی ہے کہ جو موجِ شراب ہے، وہ دیدۂ ساغر کی مژۂ خواب ناک ہے۔[2]

جز زخمِ تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو
جَیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے

جَیبِ خیال سے دل مراد ہے، اور جب دل میں زخمِ تیغِ ناز ہوا تو جیبِ خیال چاک ہوئی، پھر اُس میں آرزو کیونکر رہ سکے؟

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں یک مُشتِ خاک ہے

یعنی صحرا کو دیکھ کر ایسا جوشِ جنوں پیدا ہوا کہ کچھ اب سوجھتا نہیں، گویا صحرا میری آنکھ کے لیے مٹھی بھر خاک تھی اور جس آنکھ میں خاک جھونک دی جائے اُسے کیا سوجھے گا؟

---

[1] طباطبائی نے "کنجِ قفس" کی شرح "بیضۂ فلک" سے کی ہے، لیکن پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ "کنجِ قفس" سے قفسِ عنصری یا عالمِ اجسام مراد لینا زیادہ بہتر ہوگا۔ (ظ)

[2] یہاں طباطبائی کی شرح واضح نہیں۔ سُہا مجددی (ف ۱۹۶۲ء) کی شرح اس سے بہتر ہے۔ لکھتے ہیں :
"محبوب کی چشمِ مخمور کو خوابناک بھی کہتے ہیں۔ یہاں غفلت کی لفظی رعایت بھی ملحوظ ہے۔ غالباً ساقی ساقی گری کرتے کرتے شدتِ نشاط میں سونے لگا اور اس نیند نے ایسا خمار پیدا کیا کہ مستی شراب سے بھی زیادہ دل فریب پیدا ہوگئی۔ گویا خود مستی اس ادائے خواب پر نثار ہونے لگی اور موجِ شراب مژۂ خواب آلود بن گئی۔" (ظ)

(۲۲۳)

لبِ عیسیٰ کی جنبش کرتی ہے گہوارہ جنبانی
قیامت کشتۂ لعلِ (۲) بتاں کا خوابِ سنگیں ہے

کشتۂ لعلِ لب کو کس قیامت کی نیند ہے کہ لبِ عیسیٰ سے زندہ ہونا تو کجا اور غفلت اس کی بڑھتی جاتی ہے، گویا جنبشِ لبِ عیسیٰ اُس کے لیے گہوارہ جنبانی ہے (۲)۔ وجہ مناسبت یہ ہے کہ لبِ معشوق کو مسیحا کہا کرتے ہیں۔

(۲۲۴)

آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب ہے
نقشِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے

سچ پوچھو تو یہ شعر بے معنی ہے اور اس سبب سے شرح سے مستغنی ہے۔ مگر تاویل میں بڑی وسعت ہے۔ پہلے مصنف کے ذہن میں یہ تشبیہ آئی ہے کہ جادہ پر جو پاؤں کا نشان ہے، وہ جیسے کان میں انگلی رکھے ہوئے ہے۔ پھر مصرع لگانے میں اُس کی وجہ بیان کرنے کا ارادہ کیا ہے کہ نقشِ پا جو کان میں انگشتِ جادہ رکھے ہوئے ہے، اُس کی وجہ کیا ہے؟ وجہ یہ بیان کرتے ہیں کہ سیلابِ صدا کا اُس کو خوف ہے اور صدا کاہے کی؟ پانی کی۔ مگر پانی کہاں سے آیا؟ اس کا کچھ پتہ نہیں لگتا۔ اگر سیلاب کے لفظ میں اضافت نہ لیں، تو بھی کچھ محمل[۱] صحیح نہیں نکلتا۔ یعنی طوفانِ صدائے آب اُس کے حق میں آمدِ سیلاب ہے کہ وہ کانوں میں انگلیاں دیے ہوئے ہے، لیکن آب کہاں سے آیا؟ اور اُس کی صدا سے طوفان کیوں برپا ہوا؟ اس کا کچھ ذکر نہیں۔ تاویل یوں کر لیجیے کہ شاعر موسمِ بہار کا ذکر کر رہا ہے کہ آبشاروں میں جوش و خروش ہے، اور مینہ کے دونگڑے[۲] پڑ رہے

---

[۱] محمل : کسی معنی کے صدق آنے کی جگہ (نور) (ظ)

[۲] دونگڑا : برسات کے شروع کی وہ بارش جو خوب زور سے ہو۔ اردو میں بالفتح بولتے ہیں (نور) (ظ)

ہیں۔ ہر نقشِ پا طوفانِ صدائے آب کو سن کر آمدِ سیلاب سے ڈر رہا ہے اور ڈر اس بات کا ہے کہ سیلاب جب آئے گا تو نقشِ پا کو فنا کر دے گا۔ اس سے مطلب یہ نکلا کہ عالم میں ہر شے کو فنا کا کھٹکا لگا ہوا ہے۔ مگر انصاف یہ ہے کہ یہ معنی جب ہی نکلتے جب کہ انھیں لفظوں میں بیان ہوتے۔

دوسری بحث اس شعر میں قافیے کے اعتبار سے ہے، یعنی اس مصرعے میں:

ع نقشِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے

ضرور ہے کہ دال کو زیر دیں اور (جادے سے) کہیں۔ اس لیے کہ سے۔ میں۔ پر۔ تک۔ کو۔ نے۔ کا۔ یہ سات حروفِ معنویہ زبانِ اُردو میں ایسے ہیں کہ جس لفظ میں ہائے مختفی ہو اُسے زیر دیتے ہیں۔ غرض کہ اس مصرع میں تو جادہ کی دال کو زیر ہے اور اس کے بعد کا جو شعر ہے اس میں کہتے ہیں:

ع شیشے میں نبضِ پری پنہاں ہے موج بادہ سے

یہاں بادہ اضافتِ فارسی کی ترکیب میں واقع ہے اور موج کا مضاف الیہ ہے اب اس پر ترکیب اُردو کا اعراب یعنی (سے) کے سبب سے زیر نہیں آسکتا۔ اس لیے کہ اگر (موج بادہ سے) اسے پڑھیں تو یہ قباحت ہوگی کہ لفظ بادہ میں ہندی تصرف کر کے اور اسے ہندی لفظ بنا کر ترکیب اضافت فارسی میں داخل کیا۔ بعینہٖ جیسے کوئی کہے (عشقِ بتوں میں یہ حال ہوا) اور یہ کہنا صحیح نہ ہوگا۔ کیوں کہ لفظِ بت میں ہندی تصرف کیا ہے اور ہندی جمع کی علامت اُس میں بڑھائی ہے۔ اب وہ ہندی لفظ ہو گیا۔ پھر ہندی لفظ کی طرف عشق کی اضافت کیونکر درست ہو سکتی ہے اس کے علاوہ (سے) کا عمل اگر ہے تو لفظ موج پر ہے یعنی مطلب یہ ہے کہ موج سے بادہ کی۔ پھر (سے) کے سبب سے بادہ کی دال کو زیر کیوں ہونے لگا؟

غرض کہ جادہ کی دال کو زیر ہے اور بادہ کی دال کو زبر ہے اور قافیے تہ و بالا ہیں۔ اگر یوں کہو کہ ہم بادہ اور جادہ کی "ہ" کو حرفِ روی لیتے ہیں، تو اختلافِ توجیہ کے علاوہ ایک عیب یہ پیدا ہوگا کہ شعر بے قافیے کے رہ جائے گا۔ اس سبب سے کہ "ہ" وزن سے گر گئی ہے۔ جیسے حکیم مومن خاں (ف ۱۸۵۲ء) جب ایک مثنوی میں دونوں کے باہم دگر عاشق ہو جانے کے بیان میں کہتے ہیں:

اُس کا ہوش اپنے رنگ کا پیرو اپنا صبر اُس کے رنگ (۱) کا پیرو[1]

---

[1] کلیاتِ مومن : ۲/۱۲۷ (ظ)

اس شعر میں اُس کے اور اپنے کو قافیہ کیا ہے اور حرف روی یعنی (ے) وزن میں نہیں سماتی۔ اب اوسک اور اپن قافیہ کی جگہ رہ گیا۔ میر حسنؔ نے بھی دھوکا کھایا ہے:

گرا اس طرف سے قدم پہ جو وہ   تو کہنے لگی مسکرا اُس کو (۲) وہ[1]

بزمِ مے وحشت کدہ کس کی چشمِ مست کا؟
شیشے میں نبضِ پری پنہاں ہے موجِ بادہ سے (۳)

(کا) کے یہ معنی ہیں کہ کس کی چشمِ مست نے بزمِ مے کو وحشت کدہ بنادیا ہے؟ اور موجِ شراب کو نبضِ پری سے تشبیہ دی ہے، تاکہ مطلب یہ نکلے کہ پری بزم سے وحشت کرکے شیشے میں چھپ گئی۔ (۴)

(۲۲۵)

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

یعنی تمنا اس لیے کی ہے کہ معلوم ہو اس میں کیا لذت ہے۔ کچھ یہ تمنا نہیں ہے کہ تمنا پوری ہی ہو۔

(۲۲۶)

سیاہی جیسے گر جاوے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

قسمت سے نامۂ قسمت مراد ہے اور فرض یہ کیا ہے کہ خطِ تقدیر کے حروف سب تصویریں ہیں۔ مثلاً جیسے حروف کہ قدیم مصر میں رواج رکھتے تھے اور جو لوگ کہ شانہ بیں[2] ہیں، یا ہاتھ دیکھتے ہیں، اُن کا بھی یہ خیال ہے۔ (۱)

---

[1] سحر البیان ۔ ص ۲۳۱ (داستان فیروز شاہ کی مجلس آرائی اور جوگن کے بلانے میں) (ظ)

[2] شانہ بیں: (ایران میں بکری کے شانے پر تعویذ لکھ کر فال نکالتے ہیں) فال نکالنے والا (نور) (ظ)

(۲۲۷)

ہجومِ نالہ، حیرت عاجزِ عرضِ یک افغاں ہے
خموشی ریشۂ صد نیستاں سے خس بہ دنداں ہے

میدان جنگ میں جب کوئی گروہ مغلوب ہو جاتا ہے تو اپنا اظہار عجز کرنے کے لیے گھانس پھونس وغیرہ منھ میں دبا کر دکھاتے ہیں کہ لڑائی موقوف کرو۔ یہاں ہجومِ نالہ نے لشکر کشی کی ہے اور حیرت ایک نالہ کرنے میں بھی عاجز ہے۔ اور اسی عجز کا اظہار کرنے کے لیے "خموشی ریشہ الخ" لیکن خس بہ دنداں ہونے کے لیے ریشۂ نیستاں کی کیا تخصیص ہے؟ یہ کہ وہ نالہ وفریاد کی جڑ ہے کہ ریشہ سے نے پیدا ہوتی ہے اور نے سے نالہ۔ اور حالتِ ضبط میں نالے چھپے ہوئے ہیں، جس طرح ریشۂ نیستاں میں نالے پنہاں ہو رہے ہیں۔ حرفِ ندا محذوف ہے یعنی اے ہجومِ نالہ مراد ہے۔ فقط ہجومِ نالہ کو مخاطب کر کے مصنف نے ریشۂ صد نیستاں کہنے کا باعث بنا دیا۔ (۱)

تکلف برطرف ہے جاں ستاں تر لطفِ بدخویاں
نگاہِ بے حجابِ ناز، تیغِ تیز عریاں ہے

نگاہ تیغ ہے اور جب نگاہ بے حجاب ہوئی تو تیغ عریاں ہو گئی، اور اس کا نگاہ لطف کرنا اور قاتل ہو گیا۔

ہوئی یہ کثرتِ غم سے تلف کیفیتِ شادی
کہ صبحِ عید مجھ کو بدتر از چاکِ گریباں ہے

(یہ) کا لفظ اس قدر کے معنی پر تمام شعرا باندھا کرتے ہیں، لیکن معلوم ہوتا ہے کہ قابلِ ترک ہے۔

دل و دیں نقد لا، ساقی سے گر سودا کیا چاہے
کہ اس بازار میں ساغر متاعِ دست گرداں ہے

اور دست گرداں مال نقد قیمت پر بکا کرتا ہے۔ یہاں ساغر کو متاع دست گرداں کہنا ایسا لطف رکھتا ہے کہ دل و دیں نیاز مصنف کرنا چاہیے۔

غم آغوشِ بلا میں پرورش دیتا (۲) ہے عاشق کو
چراغِ روشن اپنا قلزمِ صرصر کا مرجاں ہے

چراغ کے لیے صرصر آفت و بلا ہے، لیکن جس طرح چراغِ مرجاں تلاطمِ قلزم میں نہیں بجھتا، اسی طرح چراغِ عاشق صرصرِ آفت میں روشن رہتا ہے۔ اور چراغِ عاشق سے خود عاشق مراد ہے۔ اور پرورش و تربیت کے ایک ہی معنی ہیں، لیکن پرورش کرنا اور تربیت دینا محاورہ واقع ہوا ہے۔ پرورش دینا خلافِ محاورہ ہے۔ (۳)

(۲۲۸)

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے (۱)
نگاہ، دل سے تری سرمہ سا نکلتی ہے (۲)

خموشی اور سرمہ میں شاعر کے ذہن میں ملازمت پیدا ہوگئی ہے۔ اس سبب سے کہ سرمہ کھانے والے کو خموشی لازم ہے کہ اُس کی تقریر محض حرفِ بے صوت ہوتی ہے۔ آواز اُس کی نکل نہیں سکتی۔ مصنف نے اس کا عکس کہا ہے یعنی خاموشی میں تیری نگاہ تیرے دل ہی سے سرمہ آلود ہو کر نکلتی (۳) ہے، یعنی تیری خاموشی ہی نگاہ کو سرمہ آلود کر دیتی ہے، یعنی بہ سبب ملازمت کے خاموشی و سرمہ ایک ہی چیز ہے۔ (۴)

فشارِ تنگیِ خلوت سے بنتی ہے شبنم
صبا جو غنچے کے پردے میں جا نکلتی ہے

بادِ بہار خلوتِ غنچہ کے فشار سے شبنم بن جاتی ہے، گویا غنچہ اُسے کوچۂ تنگ میں پا کر ایسا بھینچتا ہے کہ اُسے مارے شرم کے پسینہ آجاتا ہے۔ اس شعر میں بہ ظاہر بے ارادۂ مصنف ایک بات یہ نکل آئی کہ جائے تنگ میں جا نکلی۔ اس قسم کا ضلع مصنف کے طرز کے خلاف ہے۔

اس سبب سے معلوم ہوتا ہے کہ بلا قصد یہ بات پیدا ہوگئی لیکن لطف سے خالی نہیں۔

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغِ نگاہ
کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے

یعنی جس دروازے سے وہ جھانکتا ہے، اس میں روزن نہ سمجھو بلکہ تیغِ نگاہ نے زخم ڈال دیا ہے، اور زخم بھی ایسا گہرا جس میں سے ہوا نکلتی ہے۔ پھر سینۂ عاشق کی کیا حقیقت ہے۔ جس زخم سے ہوا نکلے اور سانس دینے لگے وہ ضرور مہلک ہوتا ہے۔

(۲۲۹)

جس جا نسیمِ شانہ کشِ زلفِ یار ہے
نافہ دماغِ آہوے دشتِ تتار ہے (۱)

یعنی جہاں نسیم زلف کی شمیم کو اڑا رہی ہو، وہاں دماغِ آہو بھی مشکِ نافۂ تتار بن جائے۔ دوسرے مصرعے میں غرضِ مصنف کی یہ تھی کہ دماغِ آہو نافۂ مشکِ تتار ہے، یعنی تتار کی قید نافے کے ساتھ لگانا مقصود تھی، مگر طغیانِ قلم اس کا باعث ہوا کہ تتار کی قید آہو میں لگا دی۔

کس کا سُراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ ششِ جہتِ انتظار ہے

انتظار ایک عالم ہے جس میں شش جہت ہیں، اور اُس کے شش جہت میں حیرت نے آئینے کا فرش کیا ہے کہ کہیں تو اُس کا جلوہ دکھائی دے۔

ہے ذرہ ذرہ تنگیِ جا سے غبارِ شوق
گر دام یہ ہے، وسعتِ صحرا شکار ہے

یعنی غبارِ شوق کو اڑنے کی جا نہ ملی، اس سبب سے ذرہ ذرہ ہو کر رہ گیا، اور ذرے پھیل کر دام بن گئے کہ جس کا شکار فضاے صحرا ہے، یعنی غبارِ شوق تمام صحرا پر جال کی طرح چھا گیا۔

دل مدعی و دیدہ بنا مدعا علیہ
نظارے کا مقدمہ پھر روبکار ہے

دل نے آنکھ پر یہ نالش کی ہے کہ نہ یہ نظارہ کرتی نہ میرا خون ہوتا۔ دیدہ آنکھ کو کہتے ہیں، لیکن ہر جگہ آنکھ کے بدلے دیدہ کہنا بُرا ہے۔ اس سبب سے کہ اُردو کے محاورے میں ڈھیٹھ اور بے شرم آنکھ کو دیدہ کہتے ہیں اور دیدہ کا لفظ عورتوں کی زبان کے ساتھ خاص ہو گیا ہے۔ جیسے ''دیدے پھوٹیں''۔ اور ''دیدوں کے آگے آئے''۔ اور ''غضب کا دیدہ ہے''۔ لیکن فارسی میں دیدہ مطلق آنکھ کے معنی پر دیکھ کر اکثر لوگ دھوکا کھا جاتے ہیں۔ جیسے ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کہتے ہیں:

ہرگز مجھے نظر نہیں آتا وجودِ غیر
عالم تمام ایک بدن ہے، میں دیدہ ہوں[1]

اس شعر میں آنکھ کی جگہ دیدہ کہہ کر ڈھیلا کھینچ مارا ہے۔ اُس کی خرابی اندھے کو بھی سوجھتی ہوگی، مگر مضمون شعر کا بہت عالی ہے۔

دوسری بحث اس شعر میں یہ ہے کہ فارسی کا واؤ اُردو میں جب ہی استعمال کرتے ہیں، جب مفرد کا مفرد پر عطف ہو اور دونوں فارسی لفظ ہوں۔ جیسے ''دل و دیدہ''، نہیں تو واوِ عطف فارسی کا لانا بے جا ہے۔ مثلاً دل و آنکھ کہنا صحیح نہ ہوگا۔ اور اسی طرح (آنکھ پڑتی ہے و دل آتا ہے) ان دونوں جملوں میں واو سے عطف کرنا درست نہیں۔ غرض کہ یہ مصرع ''دل مدعی و دیدہ بنا مدعا علیہ'' اصل میں یوں ہے کہ (دل مدعی بنا و دیدہ مدعا علیہ بنا) اور دو ہندی جملوں میں فارسی کا حرفِ عطف لائے ہیں۔ لکھنؤ کے شعرا اس سے احتراز کرتے ہیں اور ایسا ہی چاہیے۔

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب
اے عندلیب وقتِ وداعِ بہار ہے

ایران میں رسم ہے کہ ''آب بر آئینہ ریزند قفائے سفری''۔[2]

---

[1] دیوانِ ناسخ: ۲/۹۸ (ظ)

[2] یہاں طباطبائی اس رسم کی جانب اشارہ کر رہے ہیں جس کی توضیح صاحبِ بہارِ عجم نے ''آب بر آئینہ ریختن'' کے تحت اس طرح کی ہے کہ ایران میں رسم ہے کہ جب کوئی شخص سفر پر روانہ ہوتا ہے تو چند سبز پتے آئینے پر رکھ کر اس پر پانی بہاتے ہیں اور اسے منزل تک جلد پہنچنے اور بہ سلامت واپسی کا شگون تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ محسن تاثیر (ف ۱۱۳۱ھ) کا شعر ہے۔

رفتی و گریہ بہ حالِ دلِ بریاں کردم
آب بر آئینہ ریزند قفائے سفری (ظ)

پیچ آپڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے
وہ آئے یا نہ آئے پہ یھاں انتظار ہے (۳)

پیچ آپڑنے سے بات کا نباہنا مراد ہے، جس کے خلاف میں شماتت کا اندیشہ ہو۔ کہتے ہیں اُس نے آنے کا وعدہ کیا تو مجھے انتظار کرنا ضرور ہے گو وہ وعدہ خلاف ہے، لیکن میں انتظار نہ کروں، تو یہی کہے گا کہ تو میرے وعدے کو جھوٹ سمجھ۔ (مگر) کے معنی پر۔ (پہ) سے (پر) فصیح ہے اور (یاں) سے (یہاں) بہتر ہے۔ یعنی دوسرا مصرع اگر یوں ہوتا

ع وہ آئے یا نہ آئے یہاں انتظار ہے۔

تو اس میں (پہ یاں) کے نکل جانے سے بندش اچھی ہو جاتی[1]۔ اور (پہ) کا حذف کرنا محاورے میں بہت ہے۔ کچھ معنی میں خلل بھی نہ آتا، مگر سچ پوچھو تو ایسی ذرا ذرا سی باتوں کا کوئی بھی خیال نہیں رکھتا۔ عودِ ہندی میں پیچ کا لفظ مصنف کی زبان پر بہ تذکیر ہے[2]، مگر اس شعر میں بہ تانیث ہے۔ غالباً یہ سبب ہوا کہ پہلے یہ دیوان لکھنؤ میں چھپا۔ وہاں کاتب نے تصرف کر دیا۔ پھر مصنف نے بھی اُسے یونہیں رہنے دیا۔

---

[1] طباطبائی نے "یاں" اور "یہاں" کی بحث (نالے عدم میں چند ہمارے سپرد تھے / جو وھاں نہ کھنچ سکے سو وہ یھاں آکے دم ہوئے) کے تحت بھی اٹھائی ہے۔ وہاں حاشیے میں یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ طباطبائی کو اس کا علم نہ تھا کہ غالبؔ "یہاں" اور "وہاں" کے مخفف کو "یھاں" اور "وھاں" لکھتے تھے اور ان کو فصیح فرماتے تھے۔ اسی لیے کلامِ غالب میں جہاں جہاں "یاں" اور "واں" آیا ہے، املاے غالبؔ کے مطابق اسے "یھاں" اور "وھاں" بنا دیا گیا ہے۔ مزید تفصیل کے لیے (غزل ۱۶۸، شعر ۹ کا) متعلقہ حاشیہ ملاحظہ ہو۔ (ظ)

[2] "پیچ" کا لفظ دہلی و لکھنؤ دونوں جگہ بالاتفاق مؤنث ہے۔ خود غالبؔ نے پیشِ نظر شعر میں اسے مؤنث ہی باندھا ہے۔ رہا طباطبائی کا یہ کہنا کہ "عودِ ہندی میں پیچ کا لفظ مصنف کی زبان پر بہ تذکیر ہے" تو اس کی حقیقت یہ ہے کہ عودِ ہندی طبع اول (ص ۱۷۰) میں غالبؔ کے خط بہ نام مفتی محمد عباس میں ایک جملہ اس طرح آیا ہے "نہ ہٹ دھرم ہوں نہ مجھے اپنی بات کا پیچ ہے" لیکن یہ سہوِ کتابت ہے، اس لیے کہ یہ خط اردوے معلیٰ (ص ۱۲۲) میں بھی شامل ہے اور اس میں یہ لفظ بہ تانیث لکھا گیا ہے۔ "نہ ہٹ دھرم ہوں نہ مجھے اپنی بات کی پیچ ہے" نیز عودِ ہندی میں بھی طبع اول کے بعد کی اشاعتوں میں بہ تانیث ہی ہے۔ اسی طرح مرزا محمد ہادی عزیزؔ لکھنوی (ف ۱۹۳۵ء) کی تصنیف "تجلیات" (سوانحِ مفتی محمد عباس — ص ۱۹۵) میں بھی یہ خط نقل کیا گیا ہے اور وہاں بھی اردوے معلیٰ کے مطابق بہ تانیث ہے۔ لہٰذا "پیچ" کی تذکیر کے سلسلے میں نہ تو غالبؔ پر کوئی اعتراض وارد ہوتا ہے، نہ اس کے جواب کے لیے کسی توجیہ کی ضرورت ہے۔ (ظ)

بے پردہ سوے وادیِ مجنوں گزر نہ کر
ہر ذرّے کے نقاب میں دل بے قرار ہے

ذرّے کے جگمگانے کو دل کے تلملانے سے تشبیہ تام ہے۔ غرض یہ ہے کہ وادیِ مجنوں میں جو ذرّہ ہے، آئینہ دارِ بےتابیِ مجنوں ہے۔

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں (۴)
طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے

یعنی اے عندلیب اگر بہار کا لطف اٹھانا ہو تو ایک کفِ خس لاکر آشیانہ بنا رکھ۔ ورنہ اس طوفان میں تنکا ڈھونڈھے نہ ملے گا کہ فصلِ بہار ہر خس و خار کو سبز و شاداب کردے گی۔

دل مت گنوا، خبر نہ سہی، سیر ہی سہی
اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے

جس دل میں دنیا بھر کی حسرتیں اور آرزوئیں بھری ہوں، وہ آئینۂ تصویر ہے کہ اگرچہ اس میں ایسی صفائی نہیں ہے کہ جلوۂ معرفت ہو سکے، لیکن یہ سیر کیا کم ہے۔ کعبے سے اگر بت نہ نکل سکیں تو کیا ہوا، بت خانے کی کیفیت تو اس میں موجود ہے۔

غفلت کفیلِ عمر و اسدؔ ضامنِ نشاط
اے مرگِ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے؟

اسدؔ نے نشاط کی ضمانت کرلی ہے، یعنی جانتا ہے کہ ہمیشہ نشاط ہی میں گذرے گی۔ اور غفلت نے اُس کی عمر کا ٹھیکہ لے لیا ہے، یعنی کبھی انجام کا خیال ہی نہیں آتا۔ پھر اُس کو مرگِ ناگہانی کیوں نہیں آجاتی؟ گویا مصنّف کو یہ عقیدہ ہے کہ جو غفلت و بےخبری میں عمر صرف کرتا ہے اور موت کو بھولا رہتا ہے، اُسی کو ناگہانی موت آجاتی ہے۔ اسی بنا پر مرگ سے کہتے ہیں کہ آ خراب تجھے کیا انتظار ہے؟ یعنی اسباب تو تیرے آنے کے سب موجود ہیں، پھر تیرے توقف کا کیا باعث ہے؟

یہاں بھی دو ہندی جملوں میں حرفِ عطف فارسی کا ہے، یعنی (غفلت کفیلِ عمر ہے و اسدؔ ضامنِ نشاط) دیکھو واوِ فارسی یہاں کیسا بُرا معلوم ہوتا ہے، یا یوں سمجھو کہ (غفلت کفیلِ عمر و اسدؔ ضامنِ نشاط ہے) یہ بھی ویسی ہی بات ہے۔ یعنی مطلب یہی ہے کہ (غفلت ہے عمر کی کفیل و اسدؔ

ہے نشاط کا ضامن) بہرحال دونوں ہندی جملے اور حرفِ عطف فارسی کا برا ہے۔ اس سبب سے کہ (ہے) کا لفظ گو یہاں مذکور نہیں، لیکن مقدر تو ہے۔ ہاں یہ تاویل کر لو کہ پہلا مصرع فارسی ہے۔[ل]

(۲۳۰)

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

تیرے مقابلے کے لیے تجھ سا حسین کہاں ملے، مگر میں تجھے آئینہ دوں گا کہ اُسے دیکھ کر تیرا حیران ہونا لوگوں کو تماشا ہو جائے۔

حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں
گلدستۂ نگاہ، سویدا کہیں جسے

(تیری بزمِ خیال) یعنی میرا دل جس میں تو بسا رہتا ہے، حسرت نے اس بزم میں ایک گلدستہ لا کر رکھ دیا ہے، جسے لوگ سویدا کہتے ہیں۔ حاصل یہ کہ دل میں سویدا نہیں ہے، بلکہ حسرت بھری نگاہوں کا گلدستہ ہے۔(۱)

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسونِ انتظار تمنا کہیں جسے

ـــ اس شعر میں طباطبائی نے "اسد" کو مبتدا اور "ضامنِ نشاط" کو خبر مان کر اس کی شرح کی ہے۔ حالانکہ اس میں بنیادی اشکال یہ ہے کہ جبر و قہر کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ایک بندۂ ناچیز اپنے یا کسی کے لیے ضامنِ نشاط کیوں کر ہو سکتا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ "اسد" اس شعر میں مبتدا نہیں، منادیٰ ہے۔ غالب اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ اے اسد! تمہاری غفلت کفیلِ عمر و ضامنِ نشاط بن گئی ہے، اس لیے اب تم کسی بھی وقت مرگِ ناگہاں کا شکار ہو سکتے ہو۔

اس ترکیبِ نحوی کی صورت میں واو عطف دو ہندی جملوں کے بجائے دو فارسی ترکیبوں کے درمیان ہوگا، جس میں ازروئے قواعد کوئی اشکال نہیں ہے، جیسا کہ غالب کے اس مصرعے میں ہے

ع قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں (ظ)

حیرت اس بات پر ہے کہ محبت ہوتے ہی تمنا کیسی پیدا ہوگئی اور انتظار کا افسوں کیوں کر چل گیا۔ استفہام سے سچ مچ پوچھنا نہیں مقصود ہے بلکہ اظہارِ تعجب یا توجع[1] منظور ہے۔

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے

غریبی بہ معنی بے وطنی۔ اور یہ اشارہ ہے کہ یہ شخص آوارۂ دشت و صحرا ہونے کا ارادہ کر رہا ہے اور دردِ بے وطنی درپے ہے اور خاک اُڑانے پر نہایت آمادہ ہے کہ صحرا کو ایک مشتِ خاک سمجھتا ہے۔

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں
شوقِ عناں گسیختہ، دریا کہیں جسے

عناں گسیختہ اس شعر میں لفظ نہیں ہے، الماس جڑ دیا ہے۔ جب دوسری زبان کی لفظوں پر ایسی قدرت ہو، جب کہیں اپنی زبان میں اس کا لانا حسن رکھتا ہے۔ اور شوقِ عناں گسیختہ سے جوشِ اشک مجازاً مقصود ہے۔ کیوں کہ شوق سببِ گریہ ہے۔ مُسبّب کے محل پر سبب کو مجازاً استعمال کیا ہے۔

درکار ہے شگفتنِ گل ہائے عیش کو
صبحِ بہار، پنبۂ مینا کہیں جسے

طلوعِ صبحِ بہار سے پھول کھل جاتے ہیں، لیکن عیش و نشاط کے پھول جس سپیدۂ صبح میں کھلتے ہیں، وہ سپیدی پنبۂ مینا ہے۔

غالب بُرا نہ مان جو واعظ بُرا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے (۲)

ایک واعظ کے بُرا کہنے سے کیا ہوتا ہے سب رند تو تجھے اچھا کہتے ہیں۔

---

[1] توجع : اظہارِ غم (ط)

(۲۳۱)

شبنم بہ گلِ لالہ نہ خالی ز ادا ہے (۱)
داغِ دلِ بے درد نظر گاہِ حیا ہے

گلِ لالہ پر اوس (۲) کی بوندیں ایک مطلب ادا کر رہی ہیں، وہ یہ کہ جس دل میں درد نہ ہو اور داغ ہو، وہ جائے شرم ہے۔ یعنی لالہ کے داغ تو ہے مگر دردِ عشق سے خالی ہے، اور یہ بات اُس کے لیے باعثِ شرم ہے۔ اور اسی شرمندگی سے اُسے عرقِ شرم آ گیا ہے۔ پہلے مصرعے میں (ہے) کے ساتھ (نہ) خلافِ محاورہ ہے (نہ ہے) کے بدلے (نہیں) کہنا چاہیے۔ (۳)

دل خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار
آئینہ بہ دستِ بُتِ بدمستِ حنا ہے

آئینۂ دل مہندی بن گیا ہے۔ یعنی حسرتِ دیدار نے اُسے پیس ڈالا اور اُس کے جگر کو لہو کر دیا۔ دل کو آئینہ بنا کر پھر اُسے حنا بنا دینا، بہت ہی تصنّع ہے اور بے لطف۔

شعلے سے نہ ہوتی ہوسِ شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگیِ دل پہ جلا ہے

ہوسِ شعلہ نے جو بات کی وہ شعلے سے بھی نہ ہوتی کہ جی کو جلا ہی ڈالا۔ اور جی جلنا (۴) اُردو کے محاورے میں ناگوار ہونے کے معنی پر ہے۔ یہاں یہ معنی مقصود نہیں ہیں بلکہ جی جلنے سے کڑھنا مقصود ہے۔ اور یہ مصنّف نے اپنی عادت کے موافق دل سوختن کا ترجمہ کر لیا ہے۔ فارسی میں کہیں گے "بر بیکسیش دلم میسوزد" لیکن اردو میں یہ کہنا کہ "اس کی بے کسی پر دل جلتا ہے" اچھا نہیں ہے۔ افسردگیِ دل سے اُس کا شعلۂ عشق سے خالی ہونا مراد ہے۔

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بہ صد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

تیرے عکسِ عارض کا رنگ ایسا شوخ ہے یا تمام تمثال میں ایسی شوخی بھری ہے کہ آغوشِ آئینہ آغوشِ گل بن گیا اور عکس تیرا آئینے کو گل کی طرح شگفتہ کر کے خود نسیم کی طرح اُس کے

آغوش سے نکل گیا۔ یہاں عکس کی شوخی بیان کرنے سے خود معشوق کا بے چین اور شوخ ہونا بہ التزام ظاہر ہوا۔

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ (۵) رنگ
اے (۶) نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے؟

قمری میں بہ سبب نالہ کشی کے کچھ خاکسترِ جگر پائی جاتی ہے اور بلبل میں کچھ رنگ جگر کا ملتا ہے۔ باقی جگر کا کچھ پتہ نہیں۔ مطلب یہ کہ نالہ کشی ایسی چیز ہے کہ جگر کو جلا کر نابود کر دیتی ہے۔ اور قفس بہ معنی سبد بھی ہے۔ وہی معنی یہاں مراد ہیں۔ قمری کو کفِ خاکستر فارسی والے باندھا کرتے ہیں۔ لیکن بلبل کو سبدِ رنگ کہنا نئی بات ہے، مگر بے لطف ہے۔ نالے کو مخاطب بنانا بھی بے مزہ بات ہے۔ اور جگر سے بہ ظاہر بلبل و قمری کا جگر مراد ہے۔ احتمال یہ بھی ہے کہ اپنے جگرِ سوختہ کا نشان شاعر پوچھ رہا ہے۔ شعر میں جہاں دوسرے معنی کا احتمال پیدا ہوا، وہ سست ہو گیا۔ (۷)

خو نے تری افسردہ کیا وحشتِ (۸) دل کو
معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے (۹)

معشوق ہو کر ایسا پھیکا پن، ایسی ٹھنڈی طبیعت، نہ ناز و ادا کا حوصلہ، نہ چھیڑ چھاڑ کا مزہ۔ یہ طرفہ بلا ہے یعنی قابلِ نفرت ہے۔ خو سے بے دماغی و بدمزاجی مراد ہے۔ لفظِ وحشت اس شعر میں مصنف نے ذوق و شوق کی جگہ پر باندھا ہے اور اصل میں وحشت و نفرت کے معنی قریب قریب ہیں۔ وہ یہاں بنتے نہیں، کیونکہ مطلب یہی ہے کہ تیری بدمزاجی سے دل کو وحشت و نفرت ہو گئی، نہ یہ کہ وحشتِ دل افسردہ ہو گئی۔ غرض یوں کہنا تھا کہ افسردہ کیا خواہشِ دل کو، یا حسرتِ دل کو، جب لفظ مطابقِ معنی ہوتا۔

مجبوری و دعوائے گرفتاریِ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

بھری پتھر کے تلے ہاتھ دب گیا ہے۔ نکال تو سکتے نہیں۔ کہتے یوں ہیں کہ محبت کو نبہ رہے ہیں۔ عہد و پیمان کرتے وقت ہاتھ پہ ہاتھ مارتے ہیں۔ یہاں ہاتھ پر پتھر ہے۔

معلوم ہوا حالِ شہیدانِ گزشتہ   تیغِ ستم، آئینۂ تصویر نما ہے

یعنی تیرے ستم کا انداز دیکھ کر ستم رسیدوں پر جو گزری ہوگی، اُس کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ تیغِ ستم نہ ہوئی، آئینۂ تصویر نما ہوا۔ یہ شعر اُس کی زبانی ہے جو اِس تلوار کا مزہ چکھ چکا ہے، لیکن الفاظ ادائے مطلب سے قاصر ہیں۔ (۱۰)

اے پرتوِ خُرشید جہاں تاب اِدھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے (۱۱)

یعنی ادھر بھی کرم کر۔ اور وقت پڑنے کا محاورہ جس محل پر مصنف نے صرف کیا ہے اُس کی خوبی بیان نہیں ہو سکتی۔

ناکردہ گنہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے (۱۲)

اس شعر کی داد کون دے سکتا ہے؟ میر تقی (ف ۱۸۱۰ء) کو بھی حسرت ہوتی ہوگی کہ یہ مضمون مرزا نوشہ کے (۱۸۶۹ء) یے بچ رہا۔

بیگانگیِ خلق سے بیدل نہ ہو غالبؔ
کوئی نہیں تیرا تو مری جان خدا ہے

یعنی خدا تیرا ہے۔ اور فقط (خدا ہے) بھی محاورہ ہے (۱۳)۔ ہے کو خواہ تامہ لو خواہ ناقص۔

(۲۳۲)

منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور (۱) کی
قسمت کھلی ترے قد و رخ سے ظہور کی (۲)

یعنی تجلی کو تیرے قد و رخ کا انتظار تھا کہ ایسی شکل ملے تو اُس میں ظہور کروں۔

اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی (۳)

یہ شعر بھی ایسا کہا کہ کروروں میں ایک آدھ ایسا نکلتا ہے۔ آج کل کی جو زبان دلّی

میں ہے اُس کے بہ موجب کروڑوں پڑھنا چاہیے۔[1]

واعظ نہ تم پیو، نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی (۴)

ایک شخص سے خطاب کر کے فوراً جمع کی طرف ملتفت ہو جانا، نئی صورت التفات کی ہے اور نہایت لطف دیتی ہے۔

لڑتا ہے مجھ سے حشر میں قاتل کہ کیوں اٹھا؟
گویا ابھی سنی نہیں آواز صور کی

یعنی اس قدر مزاج میں تغافل ہے کہ صور پھنک گیا اور اُسے خبر نہیں۔

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی (۵)

یعنی نغمۂ بلبل بہار کی اڑتی ہوئی خبر ہے۔ یہ تشبیہ نہایت بدیع ہے اور انصاف یہ ہے کہ نئی ہے۔

گو واں نہیں پہ واں (۶) کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی

---

[1] نسخۂ عرشی اور دوسرے معتبر قلمی نسخوں میں غالبؔ کے شعر میں "کڑوڑوں" ہے، یعنی اس لفظ میں دونوں جگہ رائے ثقیلہ ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ عہد غالبؔ میں یہ لفظ دہلی میں اسی طرح بولا جاتا تھا، لیکن بیسویں صدی تک آتے آتے فصحائے دہلی اس لفظ کو اول رائے مہملہ اور دوم رائے ثقیلہ سے "کروڑوں" بولنے لگے۔ اس کے برخلاف اہلِ لکھنؤ کے یہاں دونوں جگہ رائے ثقیلہ یعنی کڑوڑوں یا دونوں جگہ رائے مہملہ یعنی کروروں کا رواج رہا۔ چنانچہ صاحب فرہنگِ آصفیہ لکھتے ہیں۔ "آج کل فصحائے دہلی اول رائے مہملہ اور دوم مثقلہ بولتے ہیں اور اہلِ لکھنؤ دونوں جگہ رائے مثقلہ یا مہملہ کا استعمال کرتے ہیں"۔ نور اللغات میں بھی بہ تبدیلیِ الفاظ یہی بات کہی گئی ہے۔

طباطبائی نے غالبؔ کے شعر کی تحسین کرتے ہوئے اہلِ لکھنؤ کے مطابق پہلے اس لفظ کو رائے مہملتین سے "کروروں" لکھا ہے۔ پھر اس طرف اشارہ کرتے ہوئے کہ غالبؔ نے اس شعر میں رائے ثقیلتین سے "کڑوڑوں" باندھا ہے، آخر میں یہ صراحت کر دی ہے کہ اب اہلِ دہلی اول مہملہ اور ثانی ثقیلہ کے ساتھ اسے "کروڑوں" پڑھتے ہیں۔

یہاں پیش نظر شعر کی شرح میں یہ لفظ دو بار آیا ہے۔ طبع اول میں کاتب نے پہلی بار اسے صحیح طور پر "کروروں" لکھا، لیکن دوسری بار سہواً "کڑوڑوں" لکھ دیا جس کی بنا پر عبارت مغشوش ہو گئی تھی۔ اب اس کی تصحیح کر دی گئی ہے۔ (ظ)

ضابطہ یہ ہے کہ بتوں کا ذکر اُسی شعر میں اچھا معلوم ہوتا ہے، جہاں حسینوں سے استعارہ ہو، نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ اس میں مصنفِ مرحوم کی تخصیص نہیں، شاید کوئی شاعر ایسا نکلے جو بتوں کا ذکر معنیِ حقیقی پر نہ کرتا ہو، لیکن ہمیشہ بے لطف ہوتا ہے۔ اور بت سے استعارہ معشوق کا کئی وجہوں سے صحیح ہے۔ حسن و تمکین و بے نیازی و خاموشی و پرستش وغیرہ۔

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب؟
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی (۷)

یہ کیا ضرور ہے کہ جس طرح کلیم کو صاف جواب دے دیا تھا، ہم سے بھی وہی انکار ہو۔ اس شعر میں (نہ) عجب محاورے کا لفظ مصنف نے باندھ دیا ہے۔ بولتے سب ہیں، مگر کسی نے نظم نہ کیا تھا۔ لیکن اس (نہ) کے کیا معنی ہیں؟ اس کا جواب مشکل ہے۔ قیاسِ نحوی تو یہ کہتا ہے کہ آؤ نہ اور دیکھو نہ وغیرہ کیوں نہ آؤ اور کیوں نہ دیکھو کا مخفف ہے کہ بے اس کے حرفِ نفی کے کچھ معنی نہیں بن پڑتے۔ (۸)

گرمی سہی کلام میں لیکن نہ اس قدر
کی جس سے بات اُس نے شکایت ضرور کی

یعنی بے گالی دیے، بے طنز کیے، بے پھبتی کہے بات ہی نہیں کرتے۔

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

ایک عجب نحوی طلسم زبانِ اُردو میں یہ ہے کہ مصنف نے جہاں پر (کی) کو صرف کیا ہے، یہاں محاورہ میں (کے) بھی کہتے ہیں۔ مگر قیاس یہی چاہتا ہے کہ (کی) کہیں۔ اسی طرح لفظ طرف جب اپنے مضاف الیہ پر مقدم ہو تو (کی) کہنا صحیح نہ ہوگا۔ مثلاً:

ع پھینکی کمندِ آہ طرف آسمان کے

اسی مصرعے میں (کی) کہنا خلافِ محاورہ ہے اور پھر لفظِ طرف مؤنث ہے۔ اگر اس لفظ کو مؤخر کر دو تو کہیں گے ''آسمان کی طرف۔'' اور اگر مقدم کر دو تو کہیں گے ''طرف آسمان کے''۔ غرض کہ ایک لفظ جب مقدم ہو تو مذکر ہو جائے، مؤخر ہو تو مؤنث ہو جائے۔ اسی کی نظیر نذر

کرنا بھی ہے۔[ل]

(۲۳۳)

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مے گلفام، بہت ہے

ایک ہی مصرعے میں رنج اور اس کی تفسیر، پھر کم اور بہت کا تقابل، جدتِ مضمون کے علاوہ یہ خوبی ہے۔ (۱)

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دُردِ تہِ جام بہت ہے

شراب کی حرص کے بیان میں شعرا نے خم خالی کیے ہیں، مگر ہمیشہ یہ مضمون بے کیفیت رہا۔ اس شعر کو دیکھیے کہ اس کا مضمون کیسا ہوش رُبا ہے کہ اس سے بڑھ کر حرصِ مے کا بیان نہیں ہوسکتا۔

نے تیر کماں میں ہے، نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

یعنی وہ نعمت جس میں خطرہ ہو اُس سے محرومی بہتر ہے۔

کیا زہد کو مانوں؟ کہ نہ ہو گرچہ ریائی
پاداشِ عمل کی طمعِ خام بہت ہے

یعنی ثواب اعمال کی طمع کیا تھوڑا عیب ہے؟

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیٔ رسم و رہِ عام بہت ہے

کیا اسی کا نام عقلمندی ہے کہ عامیانہ رسموں کے سب سے بڑھ کر پابند رہیں؟ کیا روش

[ل] یعنی اگر "نذر" کو موخر کردیں تو کہیں گے "فلاں کی نذر ہے" اور اگر مقدم کردیں تو کہیں گے "نذر ہے فلاں کے" (ط)

خاص اسی کو کہتے ہیں کہ رسومِ عام کو زیادہ مانیں؟ جس طرز کا یہ شعر ہے، اس روشِ خاص پر مصنّف کو ناز ہو تو زیبا ہے۔

زمزم ہی پہ چھوڑو، مجھے کیا طوفِ حرم سے؟
آلودہ بہ مَے جامۂ اِحرام بہت ہے

بھلا طواف کروں یا شراب کے دھبے بیٹھ کر دھوؤں؟

ہے قہر، گر اب بھی نہ بنے بات کہ اُن کو
انکار نہیں، اور مجھے ابرام بہت ہے

بات بننے سے وصل ہونا مراد ہے۔

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ!
رہنے دے مجھے یہاں کہ ابھی کام بہت ہے

موت سے شکایت کرتے ہیں کہ اب بھی نہ آئی ہوتی، ابھی تو بہت سی مصیبتیں باقی ہیں۔

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالبؔ کو نہ جانے؟
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

(۲۳۴)

مدّت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

یعنی شراب، آتشیں کا ہر ایک جام ایک چراغ تھا۔

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے

عرصہ ہوا کہ مژگانِ یار کی دعوت کی تھی، جس نے جگر کے ٹکڑے اڑا دیے۔ اب پھر

انھیں ٹکڑوں کو جمع کر رہا ہوں اور پھر سے اسی دعوت کا حوصلہ ہے۔ دعوتِ مژگاں نامقبول مضمون ہے۔ اس سے زینتِ مژگاں بہتر ہے یعنی لختِ ہائے جگر سے پھر مژگاں کو اپنی شاخِ گل بنانا مقصود ہے۔

پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

وضعِ (۱) احتیاط سے گریبان پھاڑنے میں احتیاط کرنا مراد ہے، یعنی برسوں گریبان نہیں پھاڑا ہے، اس سبب سے دم الجھ رہا ہے۔

پھر گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفَس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے

چراغانِ (۲) نالہ کی جو سیر آگے دیکھی تھی، اب پھر وہی سیر دیکھنے کو جی چاہ رہا ہے۔

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے

حاصل یہ کہ عشق پھر زخمِ دل پر نمک چھڑکنے چلا ہے۔

پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگاں بہ خونِ دل
سازِ چمن طرازیِ داماں کیے ہوئے

یعنی طرازِ دامن بنانے کے لیے مژگاں کے موقلم کو خونِ دل میں ڈبو رہا ہوں۔

باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

یعنی دل نے خیالِ جمال اور آنکھ نے نظارۂ خط و خال کا پھر حوصلہ کیا ہے۔ (۳)

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

پندار و خودداری کوئے ملامت میں جانے کو مانع تھی۔ اس (۴) بت خانے کو ویران کر کے حرمِ ملامت کے طواف کو جاتے ہیں۔

پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

کوئی معشوق خریدار ہو تو دل و ایمان اس کے ہاتھ بیچ ڈالیں۔

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

گل و لالہ حسینوں سے استعارہ ہے، اور صد گلستاں نگاہ میں گلستاں کو پیمانۂ نگاہ فرض کیا ہے۔ اس سبب سے کہ گلستان پر نگاہ رغبت و شوق کی پڑتی ہے۔

پھر چاہتا ہوں نامۂ دل دار کھولنا
جان نذرِ دل فریبیِ عنواں کیے ہوئے
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نو بہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

پہلے شعر کی طرح اس شعر کا بھی مطلب یہی ہے کہ یہ سب معاملے گزرے ہوئے ہیں۔ اب پھر دل میں ویسا ہی شوق پیدا ہوا ہے، مگر (تاکے ہے) مصنفِ مرحوم نے مے کی اور تاک کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، ورنہ معانی سے چسپاں یہ لفظ نہیں ہے۔ یہاں (ڈھونڈھے ہے) کہنا چاہیے تھا۔

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

یعنی بارِ احسان کے سبب سے اُٹھ ہی نہ سکیں۔

جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

یعنی رات دن زلف و رخ کے تصور میں رہیں۔

غالبؔ ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

مصنف نے یہاں طوفان کے معنی طوفان برپا کرنے کے لیے ہیں۔ اس کی سند ملنا مشکل ہے۔ (۵)

(۲۳۵)

نویدِ امن ہے بیدادِ دوست جاں کے لیے
رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لیے (۱)

معشوق کی بیداد نے بیدادِ فلک سے بے خوف کر دیا۔ کوئی ستم اٹھا ہی نہ رکھا۔ اب نیا اندازِ ستم آسمان کو کہاں سے ملے گا؟ آتشؔ (ف ۱۸۴۷ء) کہتے ہیں:

گردشِ چشمِ بتاں سے خاک میں ہم مل گئے
حوصلہ باقی فلک کو رہ گیا بیداد کا[۱]

لفظ طرز پہلے مؤنث تھا اور دلّی میں اب بھی مؤنث ہے، مگر لکھنؤ میں عام محاورہ اس کی تذکیر کا ہے۔ ہاں چند غزل گو جو زبان میں قیاس کیا کرتے ہیں، وہ اب بھی مؤنث باندھتے ہیں۔ لیکن خلافِ محاورہ معلوم ہوتا ہے کانوں کو۔ میرا شعر ہے:

طرز دکھلا دے اُس کی قامت کے   پاؤں پڑتا ہوں میں قیامت کے[۲]

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے

اگر اس کی مژہ خوں خوار ہے تو میری مژہ بھی خوں بار ہے۔ اگر سب خون اسی کو دے

---

[۱] کلیات آتش ص ۳۵ (دیوان اول) یہاں شعر کا متن اس طرح ہے:
گردشِ چشمِ بتاں سے مل گیے میں خاک میں   آسماں کو شوق باقی رہ گیا بیداد کا (ط)

[۲] دیوان طباطبائی: ص ۳۱۰ (ط)

دوں تو اپنی مژہ کے لیے کیا رکھوں؟

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

یعنی ایسی عمرِ جاوید کس کام کی کہ چور کی طرح چھپتے پھرتے ہو؟

رہا بلا میں بھی میں مبتلائے آفتِ رشک
بلائے جاں ہے ادا تیری اک جہاں کے لیے

ادا بلا بھی تھی تو میرے ہی لیے ہوتی، سارے جہاں کے لیے کیوں ہوئی؟ (۴)

فلک نہ دُور رکھ اُس سے مجھے کہ میں ہی نہیں
درازدستیِ قاتل کے امتحاں کے لیے

یہ سچ ہے کہ درازدستی کا امتحان بھی ہو سکتا ہے، جب نخچیر یا کشتنی تیغ زن سے دور ہو۔ لیکن کیا ایک میں ہی اس امتحان کے لیے رہ گیا ہوں، اور بھی تو کشتنی ہیں، اگر قاتل کی زد سے دور رکھتا ہے تو اُن کو دور رکھ۔

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

یعنی میری کوشش بے سود بھی ہے اور قابلِ رحم بھی ہے۔

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا، مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

(وہ) سے پاسبان مراد ہے کہ پہلے وہ سائل سمجھ کر درِ معشوق پر آنے سے مزاحم نہ ہوا تھا، لیکن ان کی شامت جو آئی تو اُس کے پاؤں پر گر پڑے۔ اس سے وہ مطلب سمجھ گیا اور گردن میں ہاتھ دیا۔ اس شعر نے ایسی بندش پائی ہے کہ جواب نہیں۔

بہ قدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

یعنی اس زمین میں جن مضامین کے لانے کا مجھے شوق ہے، غزل میں اُس کی گنجائش

نہیں۔ مجھے زیادہ وسعت چاہیے، یعنی غزل سرائی چھوڑ کر یہاں سے مدح سرائی شروع کرتا ہوں۔

دیا ہے خلق کو بھی تا اُسے نظر نہ لگے
بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے

(دیا ہے خلق کو بھی) اس جملے میں سے فاعل یعنی خدا نے اور مفعول ثانی یعنی عیش محذوف ہے۔ لفظ عیش میں دو فعل یعنی (دیا ہے اور بنا ہے) تنازع رکھتے ہیں۔[1]

زباں پہ بارِ خدایا یہ کس کا نام آیا؟
کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے

یہاں استفہام محض اظہارِ مسرّت کے لیے ہے۔ سچ مچ پوچھنا نہیں مقصود ہے۔ اور بارِ خدا میں ترکیب مقلوب ہے۔ اصل اس کی خدائے بار ہے، یعنی مالکِ باغِ جہاں۔

نصیرِ دولت و دیں اور معینِ ملت و ملک
بنا ہے چرخِ بریں جس کے آستاں کے لیے

پہلے مصرع میں دو دو مترادف لفظ جمع کیے ہیں، نصیر و معین، اور دین و ملت، اور ملک و دولت۔[2]

زمانہ عہد میں اُس کے ہے محوِ آرایش
بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لیے

ممدوح کا نام تجمل حسین ہے۔ اسی سبب سے زمانہ اس کے عہد میں صرفِ تجمل و آرائش ہے۔ مولوی حالی صاحب (ف ۱۹۱۴ء) نے جو معنی لکھے ہیں، اُس پر کوئی قرینہ نہیں ہے۔[3]

---

[1] یہاں تنازع سے "تنازعِ فعلان" مراد ہے، جو عربی نحو کی ایک اصطلاح ہے۔ (ظ)

[2] طباطبائی کے علم میں یہ بات نہ تھی کہ نواب تجمل حسین خاں (ف ۱۸۴۶ء) "نصیر الدولہ" اور "معین الملک" کے خطابات سے سرفراز تھے۔ اس لیے ان کا ذہن اس طرف منتقل نہ ہو سکا کہ اس شعر کے مصرعِ اول میں اصالۃً انھی خطابات کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ (ظ)

[3] طباطبائی کا اشارہ "مقدمہ شعر و شاعری" (ص ۱۳۹) کی جانب ہے، جہاں اس شعر کے معنی بیان کرتے ہوئے حالی (ف ۱۹۱۴ء) لکھتے ہیں: "مرزا نے ممدوح کو ایک ایسے کمال کے ساتھ موصوف کیا ہے جو تمام کمالات کی جڑ ہے، یعنی وہ ہر چیز کو کامل تر اور افضل تر حالت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اس لیے ہر شے اپنے تئیں کامل تر حالت میں اس کو دکھانا چاہتی ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اگر یہی حال ہے تو شاید آسمان کی زیب و زینت کے لیے اور

=

ورق تمام ہوا اور مدح باقی ہے   سفینہ چاہیے اس بحرِ بے کراں کے لیے

سفینہ کا لفظ بحر کے مناسب ہے، لیکن سفینے سے یہاں بیاض و دیوان مراد ہے۔

ادائے خاص سے غالبؔ ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

سب کی صلا کرتے ہیں کہ تم بھی غزل و مدح میں اس طرزِ خاص کو اختیار کرو۔[۱]

قصائد

(۱) ☆ (دیکھیے حاشیۂ شاداںؔ)

سازِ یک ذرّہ نہیں فیضِ چمن سے بے کار
سایۂ لالۂ بے داغ، سُویدائے بہار

غرض یہ ہے کہ چمن میں کوئی شے حسنِ تناسب سے خالی نہیں ہے۔ یہاں تک کہ لالے کا سایہ بھی زائد و بے کار نہیں ہے۔ وہ سُویدائے دلِ بہار ہے۔ لالے کی صفت بے داغ لانے سے دو باتیں پیدا ہوئیں۔ ایک تو رنگِ بہار کی خوبی کہ لالے میں داغ نہیں ہے۔ دوسرے یہ معنی کہ داغ اگر لالے میں ہوتا تو وہی سُویدائے بہار تھا۔ لیکن جب اُس میں داغ نہیں ہے، تو اُس کے سایے میں تناسب و حسن سویدائے بہار کا پیدا ہو گیا۔

مستیِ بادِ صبا سے ہے بہ عرضِ سبزہ
ریزۂ شیشۂ مے، جوہرِ تیغِ کہسار

=

ستارے پیدا کیے جائیں"

حالی کے اس بیان پر طباطبائی کا یہ تبصرہ کہ "مولوی حالی نے جو معنی لکھے ہیں، اس پر کوئی قرینہ نہیں ہے" ان کی خود پسندی پر دال ہے۔ اس لیے کہ سلسلۂ مدح کے سابق الذکر تینوں اشعار حالی کے بیان کردہ معنی کے لیے بہ طور قرینہ موجود ہیں۔ (ظ)

[۱] پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ "اس شعر میں "ادائے خاص" سے مراد ہے، غزل سے قصیدے کا کام لینا" (ظ)

پہاڑ کی چوٹی کو فارسی میں تیغ کوہ کہتے ہیں[1]۔ تیغ کے لفظ سے خیالِ شاعر اس طرف منتقل ہوا کہ سبزۂ بلندیِ کوہ، جوہرِ تیغ ہے اور سبزے کو بوتل کی کرچوں سے رنگ وشکل میں مشابہت ہے۔ یہ فقط مستیِ بادِ صبا کی تاثیر ہے کہ وہ سبزہ جو جوہرِ تیغ کہسار تھا، ریزۂ مینا بن گیا۔ حاصل یہ کہ سبزہ یہ بات عرض کر رہا ہے کہ مستیِ بادِ صبا سے جوہرِ تیغ کہسار ریزۂ مینائے شراب بن گیا[2]۔ یہاں بہت ہی تکلف و آورد سے عرض وجوہر کو جمع کیا ہے۔ (۱)

سبز ہے جامِ زمرد کی طرح داغِ پلنگ
تازہ ہے ریشۂ نارنج صفت، روے شرار (۱)

دونوں تشبیہیں نہایت بدیع ہیں۔

مستیِ ابر سے گلچینِ طرب ہے، حسرت
کہ اس آغوش میں ممکن ہے دو عالم کا فشار

ابر چاروں طرف پھیل کر عالم کو آغوش میں لے لیتا ہے تو حسرت مجھے ہوتی ہے کہ یہ اپنی آغوش میں دو عالم کو لیے ہوئے ہے اور میرا آغوش خالی ہے۔ لیکن اس حسرت کے ساتھ طرب بھی ہے اس سبب سے کہ ابر ہی نہایت طرب انگیز ہے۔ (۳)

کوہ و صحرا ہمہ معموریِ شوقِ بلبل
راہِ خوابیدہ ہوئی خندۂ گل سے بیدار

معموری کی جگہ معمورہ بہتر تھا یعنی تمام کوہ صحرا میں کثرتِ گل کے سبب سے بلبلوں کا ہجوم ہے اور جو راہیں کہ سنسان پڑی ہوئی تھیں، اُس میں سے غنچوں کے چٹکنے کی صدا آرہی ہے۔ (۱)

سونپے ہے فیضِ ہوا، صورتِ مژگانِ یتیم
سر نوشتِ دو جہاں ابر، بہ یک سطرِ غبار

---

[1] فارسی کتب لغات سے طباطبائی کے بیان کی تصدیق ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہو بہارِ عجم - ۲۴۳/۱ (مادہ تیغ کوہ) (ظ)

[2] بقول پروفیسر حنیف نقوی اس شعر کی شرح میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ "سبزی زنگ کی علامت ہے۔ تیغ کہسار جو زنگ آلود ہو گئی تھی، مستیِ بادِ صبا نے اس میں ریزۂ شیشہ سے جیسی کاٹ پیدا کر دی ہے" (ظ)

کہتے ہیں ہوا سے ہر شے کو ایسی سیرابی پہنچ رہی ہے کہ ایک سطر کو جو بہ خطِ غبار لکھی ہوئی ہو، سرنوشت ابر بلکہ دو صد ابر حاصل ہے، پھر اس کی تشبیہ میں عجب نازک خیالی کی ہے کہ وہ سطرِ غبار جسے سرنوشت دو صد ابر حاصل ہے، اُس کو مژگانِ یتیم سے تشبیہ دی ہے۔ اس لیے کہ طفلِ یتیم کی مژگانِ خاک آلود بھی یک سطر بہ خطِ غبار ہے، جس کی قسمت میں برسوں کا رونا لکھا ہوا ہے۔ دو جہاں کا لفظ محض معنیِ کثرت کے لیے ہے۔ جیسے لفظ دو صد ہے۔ اور غبار و ابر و سرنوشت و سطر ضلع کے لفظ ہیں۔

کاٹ کر پھینکیے ناخن تو بہ اندازِ ہلال
قوت نامیہ اُس کو بھی نہ چھوڑے بے کار

یعنی ہلال کی طرح ناخن بھی بڑھ بڑھ کر بدر ہو جائے۔

کفِ ہر خاک بہ گردوں شدہ، قمری پرواز
دامِ ہر کاغذِ آتش زدہ، طاؤس شکار (۵)

لفظ خاک کو بہ کسرۂ توصیفی پڑھنا چاہیے، اس لیے کہ بہ گردوں شدہ اُس کی صفت ہے نہ خبر۔ اور دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ کاغذِ آتش زدہ میں دو صورتیں پیدا ہیں۔ ایک یہ کہ آگ سے مُشبک ہو جاتا ہے اور دام کی شکل ظاہر کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اُس سے شعلہ بلند ہوتا ہے یعنی طاؤس کو شکار کرتا ہے۔ حاصل یہ کہ فیضِ بہار نے ہر شے میں جان ڈال دی ہے کہ ہر کفِ خاک قمری بن گئی اور ہر شعلہ طاؤس بن گیا۔

مے کدے میں ہو اگر آرزوے گل چینی
بھول جا یک قدحِ بادہ بہ طاقِ گلزار

یعنی اگر تو ایسا مے کدہ چاہتا ہے کہ شراب بھی پیتا جائے اور پھول بھی توڑتا جائے تو ایک جامِ شراب طاقِ دیوارِ باغ میں رکھ کر بھول جا۔ پھر دیکھ کہ تاثیرِ نشو و نما ایک قدح سے ہزار قدح پیدا کرے گی۔ جیسے ایک تخم سے ہزاروں کٹورا سے گلاب پیدا ہو جاتے ہیں۔ اور ایک طاق سے ہزار محراب کا مے خانہ نکالے گی۔ جس طرح ایک قلم سے ہزار شاخ کا درخت پیدا ہو جاتا ہے۔

موجِ گل ڈھونڈھ بہ خلوت کدۂ غنچۂ باغ
گم کرے گوشۂ مے خانہ میں گر تو دستار

یعنی فیضِ ہوا گوشۂ مے خانہ کو غنچہ اور دستار کو موجِ گل بنا دے گا۔

کھینچے گر مانیِ اندیشہ چمن کی تصویر
سبز مثلِ خطِ نوخیز ہو، خطِّ پُرکار

باغ کی تصویر اتارنے میں یہ تاثیر ہے کہ مصور کا خطِ پرکار سبزۂ خط بن جاتا ہے۔ اس شعر میں یہ نظر[۱] ہے کہ مانی کے لیے پرکار و موقلم تصویر کھینچنے میں البتہ ضرور ہے، لیکن مانیِ اندیشہ کو تصویر اتارنے میں پرکار کی کیا ضرورت ہے؟ یہ تاویل اس کا یہ جواب ہو سکتا ہے کہ پرکار سے بھی پرکار اندیشہ مراد ہے۔ (۶)

لعل سے کی[۲] ہے پئے زمزمۂ مدحتِ شاہ
طوطیِ سبزۂ کہسار نے پیدا منقار

کہسار میں لعل بھی ہے اور سبزہ زار بھی ہے۔ گویا سبز طوطا لال چونچ کا، منقبت سرائی کے لیے پیدا ہوا ہے۔

وہ شہنشاہ کہ جس کی پئے تعمیرِ سرا
چشمِ جبریلؑ ہوئی، قالبِ خشتِ دیوار

اس شعر کی بندش میں نہایت خامی ہے کہ مطلب ہی گیا گزرا ہوا۔ غرض یہ تھی کہ ”ڈھلے جبریلؑ کی آنکھوں کے ہیں خشتِ دیوار“[۳]۔ موصول کو اگر (پئے) کا مضاف الیہ لو تو (جس کے) پڑھو اور اگر سرا کی اضافت لو تو (جس کی) پڑھنا چاہیے۔ اس قسم کی ترکیبیں خاص اہلِ مکتب کی زبان ہے۔ شعرا کو اس سے احتراز واجب ہے۔

---

[۱] نظر: اعتراض (نور) (ظ)

[۲] نسخۂ عرشی میں ”سے“ کے بجائے ”کی“ ہے۔ بہ قول پروفیسر حنیف نقوی ”یہاں ”سے“ ہی مناسب ہے۔ کہسار سے طوطیِ سبزہ اور لعل سے اس کی منقار پیدا ہوئی“ (ظ)

[۳] سہا مجددی کے الفاظ میں اس شعر کا مفہوم یہ ہے: ”وہ شہنشاہ، وہ عالی جناب ہے جس کی محل سرا کی تعمیر کے لیے چشمِ جبریلؑ کے سانچے کی ڈھلی ہوئی اینٹیں تیار ہوتی ہیں“۔ اس مفہوم کو پیشِ نظر رکھا جائے تو طباطبائی کے تمام اعتراضات ساقط ہو جاتے ہیں۔ طباطبائی نے پہلے تو شعر کے مصرعِ ثانی کو اصلاح دے کر یوں بنا دیا

ع ڈھلے جبریل کی آنکھوں کے ہیں خشتِ دیوار

پھر دعویٰ کیا کہ یہی شاعر کی غرض تھی، پھر اعتراض کیا کہ یہ مفہوم غالبؔ کے مصرعے سے ادا نہیں ہوتا۔ اس صورتِ حال کو اصطلاح میں بناء الفاسد علی الفاسد کہتے ہیں۔ (ظ)

فلکُ العرش، ہجومِ خمِ دوشِ مزدور رشتۂ فیضِ ازل، سازِ طنابِ معمار

یعنی اُس کے قصر کی تعمیر کے لیے عرش خمِ دوشِ مزدور ہے اور رشتۂ سلسلۂ فیضانِ ازلی معمار کی ڈوری بننے کے لیے ہے۔ ہجوم کا لفظ کثرتِ خمیدگی کے بیان کے یے ہے اور ساز بمعنی اسباب وسامان ہے۔

سبزۂ نُہ چمن و یک خطِ پشتِ لبِ بام
رفعتِ ہمتِ صد عارف و یک اوجِ حصار

سبزہ نُہ چمن استعارہ نُو آسمانوں سے ہے۔ اور حرفِ عطف دونوں مصرعوں میں معنیِ مساوات کے لیے ہے۔ اور اس شعر میں بلندیِ قصر کی تعریف مقصود ہے۔ یعنی سبزۂ نُہ فلک و سبزۂ پشتِ لبِ بام برابر ہے۔ اور بلندیِ ہمتِ عارف اور اس قصر کا اوج (۷) یکساں ہے۔ اس طرح کا عطف معنیِ مساوات کے لیے فارسی سے اردو میں آیا ہے۔ ورنہ خاص اردو میں معنیِ مساوات کے یے حرفِ نفی سے عطف کرتے ہیں۔ میر انیسؔ مرحوم (ف ۱۸۷۴ء) فرماتے ہیں:

ع گورے نہ اُن کے پاؤں نہ روے مہِ منیر[۱]

یعنی ان کے گورے گورے تلوے اور چاند کا منہ برابر ہے۔

وہاں کے خاشاک سے حاصل ہو جسے یک پرِ کاہ
وہ رہے مروحۂ (۸) بالِ پری سے بیزار

یعنی پرِ کاہ کے مقابلے میں بالِ پری قابلِ نفرت ٹھہرے اور یہ مبالغۂ غیر عادی ہے۔ اس لیے کہ بیزار ہونے کا کوئی سبب نہیں۔ (۹)

خاکِ صحراے نجف، جوہرِ سیرِ (۱۰) عُرَفا
چشمِ نقشِ قدم، آئینۂ بختِ بیدار (۱۱)

---

[۱] مراثی انیس، ۲۷۰/۱ (جب غازیانِ فوجِ خدا نام کر گئے) پورا بند حسبِ ذیل ہے:

برسوں رہے گا چرخ میں گر آسمانِ پیر لیکن نظر نہ آئے گا ان کا کہیں نظیر
گورے نہ ان کے پاؤں، نہ روے مہِ منیر خورشید جن کے سامنے اک ذرۂ حقیر
پُرخوں قبائیں جسم میں، سینے تنے ہوئے
پہنچے ریاضِ خلد میں دولھا بنے ہوئے (ط)

یعنی اہل عرفان جب صحرائے نجف میں سیر و مشی[لے] کرتے ہیں، تو اپنے آئینۂ نقشِ قدم میں بختِ بیدار کی صورت دیکھ لیتے ہیں اور وہاں کی خاک کو اپنا جوہر، اپنا ہنر، اپنے لیے فخر سمجھتے ہیں۔ لیکن جوہرِ سیرِ عرفا انوکھی ترکیب ہے۔ (۱۲)

ذرّہ اُس گرد کا خُرشید کو، آئینۂ ناز
گرد اُس دشت کی امید کو، احرامِ بہار

دونوں مصرعوں کی ترکیب کا متشابہ ہونا اور مصرعوں کے درمیان خورشید و امید کا جمع آنا، باعثِ حسنِ شعر ہوا۔ پھر لفظ گرد کی تکرار اور بھی آئینے کو جلا دے گئی۔ آئینۂ ناز وہ آئینہ جس میں منہ دیکھنا باعثِ فخر و ناز ہے۔ اور دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ امید وہاں کی گرد کو فصلِ بہار کا جامۂ احرام سمجھتی ہے۔ (۱۳)

آفرینش کو ہے وھاں (۱۴) سے طلب مستیِ ناز
عرضِ خمیازۂ ایجاد ہے، ہر موجِ غبار

موجِ غبار میں انگڑائی کی صورت پیدا ہے اور انگڑائیاں نشے کے اتار میں آتی ہیں۔ غرض یہ ہے جو موجِ غبار ہے وہ آفرینش و ایجاد کی انگڑائی ہے کہ نشہ اتر گیا ہے۔ شرابِ فخر و ناز کی پھر طلب ہے۔ حاصل یہ کہ وہ سرزمین پیدا کر کے آفرینش کو بار بار فخر و ناز ہوتا ہے۔

مطلعِ ثانی

فیض سے تیرے ہے اے شمعِ شبستانِ بہار (۱۵)
دلِ پروانہ چراغاں، پرِ بلبل گلزار

پروانے کا معشوق چراغ ہے اور بلبل کا محبوب گل۔ تیرے فیض نے اُس کے دل کو چراغاں اور اس کے پر کو گلزار بنا دیا۔ حاصل یہ کہ تجھ سے سب کی مرادیں حاصل ہوتی ہیں۔

[لے] مشی کرنا : چہل قدمی کرنا (ط)

شکلِ طاؤس کرے آئینہ خانہ پرواز
ذوق میں جلوے کے تیرے بہ ہوائے دیدار

یعنی تیرے جلوے کے ذوق اور تیرے دیدار کے شوق میں ایک آئینہ تو کیا سارا آئینہ خانہ پرواز کرے۔ آئینہ خانہ و طاؤس کی تشبیہ بہت ہی بدیع ہے۔ (۱۶)

تیری اولاد کے غم سے ہے بہ روئے گردوں
سلکِ اختر میں مہِ نو مژۂ گوہر بار

یعنی سلکِ اختر آنسوؤں کی لڑی ہے۔ اور گوہر اشکِ غم سے استعارہ ہے۔ اس میں یہ اشارہ ہے کہ اس غم میں آنسو کو موتی کا رتبہ ہے۔

ہم (۱۷) عبادت کو ترا نقشِ قدم مُہرِ نماز
ہم (۱۸) ریاضت کو ترے (۱۹) حوصلے سے استظہار

تیرا نقشِ پا عبادت کے لیے سجدہ گاہ اور تیرا حوصلہ ریاضت کے لیے پشت پناہ ہے۔ ہم اس شعر میں اچھا نہیں معلوم ہوتا۔

مدح میں تیری نہاں، زمزمۂ نعتِ نبیؐ
جام سے تیرے عیاں، بادۂ جوشِ اسرار

یعنی جس نے تیری مدح کی، اُس نے نبی کی مدح کی اور جس نے تیرا جام (۲۰) پی لیا وہ سرشارِ بادۂ اسرار ہو گیا۔ (۲۱)

جوہرِ دستِ دعا آئنہ، یعنی تاثیر
یک طرف نازشِ مژگان و دگر سُو غمِ خار

”جوہرِ دستِ دعا آئینہ“ کی ترکیب اُردو تو کیا فارسی میں بھی غریب ہے۔ دستِ دعائے ممدوح کو آئینہ فرض کیا ہے، اور آئینۂ دستِ دعا کو بہ قلبِ اضافت ”دستِ دعا آئینہ“ کہا ہے۔ اور آئینے میں جوہر ہوتا ہے تو آئینۂ دستِ دعا کا جوہر کیا ہے؟ تاثیر ہے اور جوہرِ آئینہ کو مژگاں سے اور خار سے تشبیہ دیا کرتے ہیں۔ اسی مناسبت سے لفظ مژگان و خار کو دوسرے مصرعے میں لائے ہیں۔ (۲۲) غرض یہ ہے کہ ممدوح کے آئینۂ دستِ دعا کا جوہرِ تاثیر دو وصف رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ نازشِ مژگاں

کا باعث ہے۔ یعنی مژگانِ ممدوح کو اس تاثیرِ دعا پر ناز ہے۔ اس لیے کہ دعا کے وقت مژگاں سے بھی اشک ٹپکتے تھے۔ اب دعا کے قبول ہونے پر مژگاں کو کیونکر ناز نہ ہو؟ دوسرے یہ کہ جوہرِ تاثیر خارِ حسرت کے لیے غم کا سبب ہے۔ اس لیے کہ جب دعا نے تاثیر کی اور مراد آگئی تو پھر حسرت کجا؟ یا یہ غرض ہے کہ جوہرِ تاثیر رُودکشِ مژگانِ خوبان و رشک افزائے خارِ مغیلاں ہے۔ نہ کسی مژہ میں ایسی ناوک فگنی، نہ کسی خار میں ایسی نشتر شکنی ہے۔ بہرحال بندش کی خامی اور مضمون کی ناتمامی سے یہ شعر غنی نہیں۔

مردُمک سے ہو عزا خانۂ اقبال نگاہ
خاکِ در کی ترے جو چشم نہ ہو آئینہ دار

آئینہ دار کے معنی یہاں خادم و فرماں بردار کے ہیں جو آنکھ تیرے خاکِ در کی تابع فرمان نہ ہو اُس کی نگاہ اقبال و سعادت کا عزا خانہ بن جائے اور مردُمک سے سیاہ پوشی مردمک مقصود ہے جو کہ سوگ نشینوں کے لیے مناسب ہے۔ مصنّف کی غرض یہ ہے کہ جس آنکھ کی پتلی تیرے در کی بندۂ فرمان نہ ہو، وہ ہمیشہ اقبال و کامیابی کے سوگ میں سیہ پوش رہے۔

دشمنِ آلِ نبیؐ کو بہ طربِ خانۂ دہر
عرضِ خمیازۂ سیلاب ہو طاقِ دیوار

انگڑائی کو موج سے مشابہت ہے، اس سبب سے خمیازۂ سیلاب کو موجِ سیلاب کا استعارہ سمجھنا چاہیے۔ یعنی طرب خانۂ دہر کی ہر ایک محراب اور ہر ایک طاق اُس کے حق میں موجِ سیلاب بن جائے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ جس طربِ خانے میں سیلاب آئے وہ ڈھے جائے گا۔

دیدہ تا دل اسد! آئینۂ یک پرتوِ شوق
فیضِ معنی سے خطِ ساغرِ راقم (۲۳) سرشار

آنکھ سے لے کر دل تک ایک آئینۂ پرتوِ شوق ہے اور اسی معنیِ شوق سے ساغرِ راقم سرشار ہے۔ ساغر دیدہ و دل سے استعارہ ہے۔ خط کا لفظ محض معنی کی مناسبت سے لائے ہیں۔ اور لفظ راقم بہت ہی مبتذل لفظ ہے۔ ان معنی پر راقم شعرا کی زبان نہیں ہے۔

(۲) ☆ (دیکھیے حاشیہ شاداں)

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں؟

مسئلۂ تصوف ایک یہ بھی ہے کہ حقائق ممکنات کو ذات واجب الوجود سے ایسا تعلق ہے جیسا آفتاب کو اجسامِ مرئیہ سے ہے کہ جیسی جس جسم کی قابلیت ہے، ویسا ہی نور اُس پر آفتاب سے پہنچتا ہے۔ مثلاً سیاہ پتھر کو بہت کم فیضانِ نور پہنچتا ہے۔ اور آئینے میں آفتاب سارا اُتر آتا ہے۔ اسی طرح ہر ماہیتِ ممکنہ میں جلوۂ وجودِ واجب تعالیٰ کچھ نہ کچھ پہنچ رہا ہے اور تمام دہر کی ہستی اُسی کا پرتو وجود ہے۔ اگر اُسے اپنا پرتوِ وجود دیکھنا نہ منظور ہوتا تو نہ ہم ہوتے نہ تم۔ یا یوں سمجھو کہ عالم میں ہر شے مظہرِ قدرتِ خدا ہے اور سارا عالم اس کی خود بینی کا آئینہ خانہ ہے۔

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

یعنی افسوس ہے کہ تماشا اور اس بے دلی سے کہ جس سے نہ کچھ عبرت حاصل ہو نہ کچھ مزہ ملے۔ اور تمنا اور اس بے کسی میں کہ نہ دین ہی ملا نہ دنیا حاصل ہوئی۔ تماشا سے تماشائے عالم مراد ہے کہ اگر اس سے عبرت حاصل ہو تو دین کا نفع ہے اور اگر اُس سے کچھ لطف ملے تو دنیا کا مزہ ہے۔ یہاں بے دلی اور بے دماغی کے سبب سے نہ تماشائے عالم سے عبرت کا سبق لیا، نہ اُس سے کچھ لطف ہی اٹھایا۔ افسوس ہے تمنا کی بے کسی پر کہ نہ دین کی ہوئی نہ دنیا کی۔

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بمِ ہستی و عدم
لغو ہے آئینہ (۱) فرقِ (۲) جنون و تمکیں

یعنی ماسوائے باری کی ہستی و عدم میں گفتگو کرنا ہرزگی ہے۔ دونوں باتیں نہیں ثابت۔ اور جنون و ہوشیاری و دیوانگی و فرزانگی میں امتیاز کرنا لغو ہے۔ جسے ہوشیاری سمجھتے ہیں وہ بھی دیوانگی ہے۔ زیر و بم اور ہستی و عدم میں لف و نشر غیر مرتب ہے۔ زیر سے عدم اور بم سے ہستی مراد ہے۔

نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت
سخنِ حق ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں

حاصل یہ کہ جو لوگ معنی شناسی کا دعویٰ کرتے ہیں اُن کو محض ظاہرداری مقصود ہے۔ اور جو لوگ حق گوئی کا دم بھرتے ہیں اُن کو محض تحسین و ستائش مطلوب ہے۔ معنی شناسی وہ اچھی جس میں ظاہرداری کا رنگا ڈنہ ہوا اور حق گوئی وہ معتبر ہے، جس میں اپنی کوئی غرض نہ ہو۔ نقش معنی سے تحریرِ معنی مراد ہے، جس میں خمیازے کی صورت پیدا ہو۔ اور خمیازہ علامت خمار کی ہے۔ اسی خمار کے دفع کرنے کے لیے شرابِ تحسین کے پیمانے کی ضرورت ہوئی ہے۔ سخنِ حق وہ پیمانہ ہے جو ذوقِ تحسین کے ہاتھ میں ہے، یعنی اس پیمانے کو شرابِ تحسین سے بھرنا مقصود ہے۔

لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
دُردِ یک ساغرِ غفلت ہے، چہ دنیا و چہ دیں

جو کوئی معاملاتِ دنیا میں دانش مندی کا ادعا کرتا ہے، اُس کا خیال غلط ہے۔ جو کوئی امورِ دین میں نفعِ عبادت کی امید رکھتا ہے، اُس کا خیل بے جا ہے۔ حال تو یہ ہے کہ دنیا و دین دونوں غفلت کے ہاتھوں خراب ہیں۔ جس طرح شراب کی تلچھٹ قابلِ اعتبار نہیں ہوتی، اسی طرح دنیا و دیں ساغرِ غفلت میں تہ نشیں ہیں۔

مضمونِ وفا، باد بہ دستِ تسلیم
صورتِ نقشِ قدم، خاک بہ فرقِ تمکیں

باد بہ دست ہونے سے پشیمانی و حیرانی اور خاک بہ سر ہونے سے ذلت و پریشانی مراد ہے۔ یعنی وفا کی طرح تسلیم و بندگی سے کوئی فائدہ نہیں۔ اور نقشِ پا کی طرح تمکین و پاداری سے ذلت ہی کا سامنا ہے۔ یعنی دنیا میں ان صفاتِ حسنہ کی کچھ قدر نہیں۔ دوسرا پہلو بددعا کا بھی ہے۔

عشق، بے ربطیِ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل، زنگارِ رُخِ آئنۂ حسنِ یقیں

یعنی اہلِ ہوش کے نزدیک اس زمانے میں بے حواسی کا نام عشق ہے اور اہلِ یقین کی نظر میں آئینۂ یقین کا زنگار وصل ہے۔ اگر آئینۂ یقین پر جلا ہوتی تو جلوۂ معشوق اپنے میں خود دکھائی دیتا اور اُس سے مفارقت ممکن ہی نہ ہوتی۔

کوہ کن، گرسنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب
بیستوں، آئنۂ خوابِ گرانِ شیریں

فرہاد کے عشق کو ہم نہیں مانتے۔ وہ خسرو کے محل کا نرا مزدور ہی مزدور تھا۔ خاک بھی شیریں پر اثر نہ ہوا۔ اُس کے خوابِ گرانِ غفلت کی تعبیر کو بیستوں کو سمجھ لو، جس پر کوہ کن پتھر ڈھوتے ڈھوتے[۱] سر پھاڑ کر مر گیا۔[۲]

کس نے دیکھا نَفَسِ اہلِ وفا آتش خیز؟ کس نے پایا اثر نالۂ دل ہائے حزیں؟

استفہام سے سچ مچ پوچھنا نہیں مقصود ہے، بلکہ از راہِ انکار ہے۔ یعنی اس زمانے میں نہ وفاداروں کی آہ میں آنچ باقی رہی، نہ درد رسیدوں کے نالوں میں اثر رہا۔[۳]

سامعِ زمزمۂ اہلِ جہاں ہوں لیکن
نہ سروبرگِ (۳) ستایش، نہ دماغِ نفریں

زمزمہ کا لفظ طعن سے کہا ہے یعنی اہلِ دنیا جو کچھ ہرزہ سرائی کرتے ہیں سُن لیتا ہوں۔ لیکن یہاں نہ سرِ آفریں ہے نہ دماغِ نفریں۔ سروبرگِ ستائش مصنف نے سرِ ستایش کے محل پر کہہ دیا ہے۔ یہ تکلف سے خالی نہیں۔[۴]

کس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاً باللہ
یک قلم خارجِ آدابِ وقار و تمکیں

---

[۱] غالباً سبقتِ قلم کی بنا پر "کھودتے کھودتے" کے بجائے "ڈھوتے ڈھوتے" لکھ دیا ہے۔ (ط)

[۲] یہاں غالب کا یہ شعر بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے:
عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو، کیا خوب ہم کو تسلیم نکو نامیِ فرہاد نہیں (ظ)

[۳] یہاں غالب کا یہ شعر بھی سامنے رہے تو بہتر ہے:
وفائے دلبراں ہے اتفاقی ورنہ اے ہمدم اثر فریادِ دل ہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے (ظ)

[۴] از روئے لغت "سروبرگ" "میل و خواہش" کو کہتے ہیں۔ اس لحاظ سے یہ "دماغ" کے ہم معنی ہے۔ چنانچہ بہارِ عجم میں ہے "کنایہ از دماغ" (۱۱۴/۲) لہٰذا یہ بالکل مناسب اور برمحل استعمال ہوا ہے۔ علاوہ بریں اپنے صوتی آہنگ کے لحاظ سے بھی یہ "سرِ ستائش" سے بہتر ہے۔ یہ لفظ ردیف ت کی ایک غزل میں بھی آیا ہے، لیکن طباطبائی نے وہاں اس پر کوئی اعتراض نہیں کیا ہے:
نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی تماشائے نیرنگِ صورت سلامت (ظ)

اہلِ دنیا کی نافہمی و غلط انگاری پر نفرین کرتے کرتے خود متنبّہ ہوا کہ تمکین و خودداری کے خلاف یہ فعل مجھ سے سرزد ہوا تھا۔ یہاں سے تشبیب و تمہید سے گریز کی۔ عیاذاً باللہ اور معاذ اللہ یعنی خدا کی پناہ اُردو میں بھی محاورۂ عرب کے موافق استعمال میں ہے۔

نقشِ لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر
یاعلی عرض کر اے فطرتِ وسواس قریں

نقش بمعنی تعویذ اس شعر میں ہے۔ یعنی وسواس کے دفع کرنے کو لاحول کا نقش لکھ اور یاعلی کا اسم پڑھ۔ وسواس قریں میں دونوں لفظ عربی ہیں اور ترکیب فارسی کی ہے، یعنی وہ شخص وسواس جس کے قریں ہو[1]۔ ایسا تصرف سراسر تکلف ہے۔ ہذیان بہ تحریک ہے لیکن فارسی میں بہ سکون بھی نظم ہوا کرتا ہے۔

ع سنجر از تپ سوختہ چنداں ہمہ ہذیاں[2]

مظہرِ فیضِ خدا، جان و دلِ ختمِ رُسل
قبلۂ آلِ نبیؐ، کعبۂ ایجادِ یقیں (۴)

ختم بہ معنی خاتم ہے۔ (۵)

ہو وہ سرمایۂ ایجاد جہاں گرمِ خرام
ہر کفِ خاک ہے واں گردۂ (۶) تصویرِ زمیں (۷)

بسکہ اُن حضرت کی ذات سرمایۂ آفرینش ہے، اگر کہیں سرگرمِ خرام ہوں تو اُس کی

---

[1] یہاں طباطبائی سے تسامح ہوا۔ "وسواس قریں" کے صحیح معنی ہیں وہ شخص جو وسواس کے قریں ہو۔ (ظ)

[2] "ہذیان" پر طباطبائی کی گفتگو کا ماخذ غالباً بہارِ عجم (۲/۴۸۹) ہے۔ چنانچہ وہاں ہذیان بہ سکون کی مثال میں دیگر اشعار کے ساتھ ساتھ سنجر کاشی (ف ۱۰۲۱ھ) کا پورا شعر بھی درج ہے:

درختم دی گوش مسیحا چوں طبیب است
سنجر از تپ سوختہ چند ایں ہمہ ہذیاں

دیوانِ سنجر (قلمی) مخزونہ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ میں یہ شعر موجود نہیں۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ پیشِ نظر شعر کسی قصیدے کا ہے اور اس دیوان میں قصائد شامل نہیں۔ (ظ)

تاثیر سے ہر کفِ خاک زمین کے بنالینے کا گر وہ خاک بن جائے کہ اُس خاک سے بہت سی زمینیں ایجاد ہوسکیں۔ یہ اغراق نامقبول ہے۔ اگر یہ معنی لیں کہ اُس خاک سے بہت سی تصویریں زمین کی بن سکیں تو کوئی مدح نہیں نکلتی۔[1]

جلوہ پرداز ہو نقشِ قدم اُس کا جس جا
وہ کفِ خاک ہے ناموسِ دوعالم کی امیں

یعنی اُن کے قدم کی خاک سے دوعالم کو آبرو و شرف حاصل ہے۔

نسبتِ نام سے اُس کے ہے یہ رتبہ کہ رہے (۸)
اَبَداً پشتِ فلک خَم شدہٗ نازِ زمیں

علی علو سے مشتق ہے تو علو فلک میں بھی ہے اور علی میں بھی ہے۔ اور فلک کو اُن حضرت سے نام کے ساتھ نسبت ہے اور اس نسبت سے اُس کو رتبۂ بلند حاصل ہوگیا ہے۔ لیکن وہ حضرت اہلِ زمین میں سے ہیں۔ اس سبب سے زمین کا احسان فلک پر ہوا اور بارِ احسان اور نازِ زمین کا اٹھاتے اٹھاتے پشتِ فلک خم ہوگئی۔ اور ابد تک زمین اس بات پر ناز کیے جائے گی اور احسان رکھے جائے گی اور ہمیشہ پشت فلک اُس کے بوجھ سے خم رہے گی۔ یہ بنائے ہوئے معنی ہیں جو میں نے بیان کیے۔ ورنہ غرض مصنف کی یہ ہے کہ حضرت کی کنیت ابوتراب ہے۔ اس سبب سے زمین فلک پر ناز کررہی ہے کہ تراب زمین پر ہے۔ لیکن جب ابوتراب کا لفظ ذہنِ شاعر ہی میں رہ گیا تو کیوں کر اس شعر کو بامعنی کہہ سکتے ہیں؟[2]

فیضِ خلق اُس کا ہی شامل ہے کہ ہوتا ہے سدا
بوئے گل سے نفسِ بادِ صبا عطر آگیں

یعنی ممدوح کے خلق کا فیض گل کو پہنچا ہے، اسی سبب سے نفسِ بادِ صبا بوئے گل سے عطر آگیں ہے۔

---

[1] طباطبائی کا اعتراض بے جا ہے، کیوں کہ مبالغہ شاعری کا جوہر ہے اور اغراق قصیدے میں ناپسندیدہ نہیں، محمود و مستحسن ہے۔ (ظ)

[2] اس شعر کو بے معنی کہنا طباطبائی کی زیادتی ہے۔ کیوں کہ "نسبت نام" سے ذہن بہ آسانی ابوتراب کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ اس کی دلیل خود طباطبائی کا یہ قول ہے "غرض مصنف کی یہ ہے کہ حضرت کی کنیت ابوتراب ہے" (ظ)

بُرِشِ تیغ کا اُس (۹) کی ہے جہاں میں چرچا
قطع ہو جائے نہ سر رشتۂ ایجاد کہیں

یعنی ممدوح کی تلوار موجود کو معدوم کرتے کرتے کہیں سر رشتۂ ایجاد ہی کو قطع نہ کر دے۔ اغراق مبتذل ہے۔

کفر سوز اُس کا وہ جلوہ ہے کہ جس سے ٹوٹے (۱۰)
رنگِ عاشق کی طرح رونقِ بت خانۂ چیں (۱۱)

رنگ کا ٹوٹنا اور رونق کا ٹوٹنا اُردو کا محاورہ نہیں ہے[1]۔ مصنفِ مرحوم نے اپنی عادت کے موافق فارسی کا ترجمہ کر لیا ہے (ٹوٹے) کی جگہ (اُڑ جائے) پڑھنا چاہیے (وہ) اس شعر میں ایسا کے معنی پر ہے۔ اور بندش میں گنجلک ہوئی ہے۔

جاں پناہا، دل و جاں فیض رسانا، شاہا
وصیِ ختمِ رسل تو ہے بہ فتوائے یقیں

(دل و جاں فیض رسانا) یعنی دل و جان کو فیض پہنچانے والے۔ اُردو تو اُردو ایسی ترکیبیں فارسی میں بھی لانا خلاف فصاحت ہے۔ یہ ترکیب بھی حکیم مومن خاں صاحب (ف) کے اس مصرعے سے کم نہیں ہے:

ع "رحمے بحالِ بندہ، خدایا!" نگار تھا[2]

غرض مصنف کی یہ ہے کہ ممدوح وصیِ پیغمبر ہیں۔ اُن سے معارف وولایت وعلوم نبوی کو اخذ کیا ہے، جس کا فیض روحانی ہے۔ یہاں مصنفِ مرحوم نے اُن حضرت کے وصی ہونے پر یقین کا دعویٰ کیا ہے۔ اس وجہ سے کہ وصی ہونا متواترات سے ہے اور خبرِ متواتر کا یقین ضروری ہے۔ جس دن رسول اللہ کی وفات ہوئی، حضرت علی (ف ۴۰ھ) کو بلا بھیجا۔ جب تک وہ حاضر ہوں تین

---

[1] "رنگ ٹوٹنا" اور "رونق ٹوٹنا" اگر محاورۂ اردو میں داخل نہ تھا تو غالبؔ کے استعمال کے بعد داخلِ محاورۂ اردو ہو گیا۔ غالبؔ خود سند ہیں، ان کے لیے کسی سند کی حاجت نہیں۔ فارسی محاورات کے اردو تراجم کا بھی انھیں حق حاصل ہے۔ (ظ)

[2] کلیاتِ مومن ۲/۹۹-۹۸۔ پہلا مصرع ہے "اس واسطے کہ خاک پہ انگشت دست سے"۔ مزید تفصیل کے لیے غزل (۶۱) شعر (۳) کا حاشیہ ملاحظہ ہو۔ (ظ)

مرتبہ پوچھا علی آئے؟ علی آئے؟ علی آئے؟ غرض کہ آفتاب نکلنے کے پہلے حضرت آکر حاضر ہوئے اور وہاں جو جو بی بیاں تھیں سب ہٹ گئیں:

"فأكبّ عليّ، فكان آخر الناس به عهداً، فجعل يسارّه و يناجيه"

حضرت علی جھک پڑے اور سب کے آخر میں رسول اللہ سے انھیں نے ملاقات کی۔ وہ حضرت اُن سے اسرار کہنے لگے اور چپکے چپکے باتیں کرنے لگے۔[1]

پھر اس کے بعد جب صحابیِ جلیل حضرت حجر بن عدیؓ (ف ۵۱ھ) مع اعوان و اصحاب پابہ زنجیر ہو کر شام میں پہنچے۔ جلاد تلوار کھینچے ہوئے سر پر آکھڑا ہوا اور کہنے لگا اے ابوتراب کے دوستو اگر اس وقت بھی تم اپنے کفر سے باز نہ آؤ گے اور ابوتراب پر لعنت اور تبرّا نہ کرو گے، تو مجھے تم سب کے قتل کرنے کا حکم امیر المومنین نے دیا ہے۔ یہ سُن کر حضرت حجرؓ اور ان کے رفقا بولے کہ جو بات تو چاہتا ہے اُس کے قبول کرنے سے قتل ہو جانا ہمیں آسان تر ہے۔ اور خدا اور اُس کے نبیؐ اور اُن کے وصی کے پاس جانا ہمارے لیے آگ میں جانے سے بہتر ہے۔

"إن الصبر على حدّ السيف لأيسر علينا، ممّا تدعونا إليه، ثم القدوم على الله و على نبيه و على وصيّه أحب إلينا من دخول النار"

امام حسنؓ (ف ۵۰ھ) کی خبرِ وفات جب دشمنوں نے خوش ہو کر ابن عباسؓ (ف ۶۸ھ) کو پہنچائی تو وہ کہنے لگے:

"لئن أصبنا به فقد أصبنا بسيد المرسلين، و امام المتقين، و رسول رب العالمين، ثم بعد بسيد الأوصياء"۔

---

[1] المسند لأحمد بن حنبل ٣/٦ ؛ المسند لأبي يعلى ٣٢٣/١-٢ (بہ حوالہ حمدی عبدالمجید السلفی) ؛ المعجم الكبير للطبراني : ٣٧٥/٢٣ (ام موسى عن ام سلمة)

یہ پہلی روایت ہے جس سے طباطبائی نے دعوائے وصیت پر استدلال کیا ہے، لیکن یہ استدلال درست نہیں، اس لیے کہ روایت میں حضرت علیؓ کے وصی بنائے جانے کا کوئی ذکر نہیں۔ ہاں اس سے حضرت علیؓ سے آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی محبت و قربت کا پتہ ضرور چلتا ہے اور یہ امر مسلّم ہے جس سے کسی کو انکار نہیں۔ (ظ)

[2] مروج الذهب لعلى بن الحسين المسعودى : ٣٠٨/٢ (ذكر خلافة معاوية بن ابى سفيان) لیکن مسعودی (ف ۳۴۶ھ) نے یہ روایت کسی سند کے بغیر ذکر کی ہے اور خود مسعودی کو حافظ ابن حجر (ف ۸۵۲ھ) نے لسان المیزان (۲۲۵/۴) میں شیعی معتزلی بتایا ہے (كتبه طافحة بأنه كان شيعيا معتزليا) (ظ)

یہی ایک مصیبت ہمارے لیے تھوڑی ہوئی ہے۔ ہم پر تو سردارِ مرسلین و پیشوائے متقین و رسول رب العالمین کے مرنے کی، پھر اُن کے بعد سید الاوصیا کے گزرنے کی مصیبت بھی پڑ چکی ہے۔[1]

پھر ایک دفعہ حضرت علیؓ (ف ۴۰ھ) نے دو مینڈھے قربانی کیے جب اس کا سبب پوچھا گیا تو فرمایا کہ مجھے رسول اللہؐ وصیت کر گئے ہیں کہ ان کی طرف سے بھی قربانی کیا کروں۔[2]

اور رسول اللہؐ کا قرض بھی بعد اُن کے حضرت علیؓ نے ادا کیا ہے۔[3]

ان سب باتوں سے بڑھ کر یہ کہ اُمّ المومنین عائشہؓ (ف ۵۸ھ) جنھوں نے حضرت علیؓ سے قتال کیا ہے، اُن کے منہ پر لوگوں نے کہا کہ علی وصی ہیں۔

" ذکروا عند عائشته أن علیا کان وصیًا"۔

یہ سُن کر انھوں نے کہا کہ وصی کیا؟ میری آغوش میں تو اُن حضرت کا دم نکلا۔[4]

---

[1] مروج الذهب لعلی بن الحسین المسعودی: ۳۰۵/۲ (سرور معاوية بموت الحسن) مسعودی نے یہ عبارت طبری کے حوالے سے نقل کی ہے (عن محمد بن حميد الرازی، عن علی بن مجاهد، عن محمد بن اسحاق، عن الفضل بن عباس ربيعة) لیکن خود تاریخ طبری میں یہ روایت، بلکہ یہ سند کہیں مذکور نہیں۔ دوسرے محمد بن اسحاق مدلس ہیں اور فضل بن عباس سے ان کا سماع ثابت نہیں، لہٰذا روایت منقطع سمجھی جائے گی۔ (ظ)

[2] سنن ابی داود، ص ۴۷۶ (کتاب الأضاحی، باب الأضحية عن الميت) یہ ایک معتبر روایت ہے، لیکن طباطبائی کا دعوائے وصیت پر اس سے استدلال درست نہیں۔ کیوں کہ اس میں قربانی کی وصیت کا ذکر ہے، نہ کہ خلافت و جانشینی کی وصیت کا۔ حالانکہ دونوں میں بڑا فرق ہے۔ خود اہل سنت والجماعت اس سے اس مسئلے پر استدلال کرتے ہیں کہ مرنے والے کی طرف سے قربانی جائز ہے اور اس کا ثواب میت کی روح کو پہنچتا ہے۔ (ظ)

[3] الطبقات لابن سعد: ۳۱۹/۲ (ذکر من قضى دين رسول الله ﷺ وعداته) اس روایت میں بھی خلافت و جانشینی کا ذکر نہیں ہے۔ لہٰذا اسے بھی موقعِ استدلال میں پیش نہیں کیا جا سکتا۔ مزید برآں طباطبائی نے ادھوری روایت نقل کی ہے۔ مکمل روایت اس طرح ہے: عن جابر قال قضى علی بن ابی طالب دين رسول الله ﷺ، وقضى أبوبكر عداته (آنحضرت ﷺ کا قرض حضرت علیؓ نے ادا کیا اور آپ کے وعدوں کو حضرت ابوبکرؓ نے وفا کیا۔ یعنی جس کسی سے آپ ﷺ نے کچھ دینے کا وعدہ فرمایا تھا، حضرت ابوبکرؓ نے اس کا ایفا کیا) (ظ)

[4] الجامع الصحیح للبخاری: کتاب الوصایا (بحوالہ فتح الباری: ۳۳۸/۵)؛ الصحیح لمسلم ۱۰۱۸/۳ (کتاب الوصیة، باب ترک الوصية لمن ليس له شيء يوصي فيه)، الطبقات لابن سعد: ۲۶۱/۲-۲۶۰ (ذکر من قال ان رسول الله ﷺ لم یوص وانه توفي ورأسه في حجر عائشة) یہ روایت صحیحین کی ہے، لیکن طباطبائی کا اس سے دعوائے وصیت پر استدلال باعثِ تعجب ہے۔ اس لیے کہ یہ روایت ان لوگوں کا مستدل ہے جو وصیت سے انکار کرتے ہیں۔ مزید برآں طباطبائی نے "ذکروا عند عائشة ان علیا کان وصیا" کا مفہوم بھی غلط لکھا ہے۔ "ذکروا" کا یہ مطلب نہیں ہے کہ "اُن کے منہ پر لوگوں نے کہا کہ علی وصی ہیں" بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ لوگوں نے حضرت عائشہؓ سے دریافت کیا کہ کیا رسول اللہ ﷺ نے مرضِ وفات میں حضرت علیؓ کی جانشینی کی وصیت فرمائی تھی؟ =

اُن زمانے سے حضرت کا وصی ہونا ایسا مشہور تھا کہ ہزیل بن شرحبیل (ف نامعلوم) تعجب سے کہتا ہے کہ بھلا یہ ہوسکتا ہے کہ ابوبکرؓ (ف ۱۳ھ) اور وصیِ رسولؐ پر حکومت کریں؟ ابوبکرؓ کو تو یہ آرزو تھی کہ رسالت مآب کسی کو مقرر کردیں، تو اس کی اطاعت کا حلقہ اپنے گلے میں ڈالیں[۱]

=

ں ے جو ے میں حضرت عائشہؓ نے بجور انکار فرمایا کہ کب وصیت فرمائی؟ آپ کا وصال تو میری آغوش میں ہو۔

ں کی دلیل یہ ہے کہ حضرت عائشہؓ سے اس روایت کے ناقل اسود بن یزید کی یہی روایت طبقاتِ ابنِ سعد میں بھی ہے اور اس میں "ذکروا" کے بجائے "قیل لعائشة أوصى رسول الله ﷺ" (حضرت عائشہؓ سے پوچھا گیا کہ کیا رسول اللہ ﷺ نے وصیت فرمائی؟) کے الفاظ آئے ہیں۔ نیز طبقاتِ ابن سعد میں انھی اسود کی ایک اور روایت میں یہ الفاظ وارد ہوئے ہیں "قيل لأم المؤمنين عائشة أكان رسول الله ﷺ أوصى الى علي؟" (حضرت عائشہؓ سے پوچھا گیا کہ کیا رسول اللہ ﷺ نے حضرت علیؓ سے کوئی وصیت فرمائی تھی؟) لہٰذا اصولِ شرحِ حدیث کے مطابق صحیحین کی روایت میں "ذکروا" کو ذکر بہ طور سوال ہی پر محمول کیا جائے گا۔ حاصل یہ ہے کہ اس روایت سے استدلال اور اس کی تعبیر دونوں میں طباطبائی راہِ صواب سے ہٹ گئے ہیں۔ (ظ)

[۱] السنن لابن ماجة ص ۹۸، (كتاب الوصية)، الطبقات لابن سعد، ۲۶۰/۲ (ذكر من قال ان رسول الله ﷺ لم يوص وانه توفي ورأسه في حجر عائشة) اس روایت کے سلسلے میں طباطبائی پر دو اعتراض وارد ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ انھوں نے روایت کا ابتدائی حصہ چھوڑ دیا صرف آخری حصہ نقل کیا۔ دوم یہ کہ انکارِ وصیت پر دلالت کرنے والی روایت کو اثباتِ وصیت کی دلیل کے طور پر پیش کر دیا۔ ذیل میں مکمل روایت پھر اس کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

"عن طلحة بن مصرف قلت لعبد الله بن أوفى: أوصى رسول الله ﷺ؟ قال: لا، قلت أمر المسلمين بالوصية؟ قال أوصى بكتاب الله، قال مالك بن مغول وقال طلحة بن مصرف قال الهزيل بن شرحبيل أبوبكر كان يتامر على وصي رسول الله؟ وود ابوبكر انه وجد من رسول الله ﷺ عهدا فخزم انفه بخزام" (طلحہ بن مصرف سے روایت ہے، وہ کہتے ہیں کہ میں نے حضرت عبداللہ بن اوفیٰؓ سے کہا کہ کیا رسول اللہ ﷺ نے وصیت فرمائی؟ انھوں نے جواب دیا نہیں۔ میں نے کہا تو آپ نے مسلمانوں کو وصیت کا حکم کیوں کر دیا؟ انھوں نے جواب دیا کہ اللہ کی کتاب کی وصیت فرمائی۔ مالک بن مغول کہتے ہیں کہ طلحہ بن مصرف نے کہا کہ ہزیل بن شرحبیل نے کہا کہ کیا یہ ممکن ہے کہ ابوبکر رسول اللہ ﷺ کے وصی پر حکومت کریں؟ ان کی تو یہ خواہش تھی کہ رسول اللہ ﷺ کا کوئی فرمان مل جائے تو وہ اس کی نکیل اپنی ناک میں ڈال لیں)

شیخ عبدالغنی بن ابوسعید مجددی (ف ۱۸۷۸ء) "انجاح الحاجة" میں "ابوبکر یتامر" کی شرح کرتے ہوئے تحریر فرماتے ہیں (ترجمہ) ہزیل بن شرحبیل کا یہ کلام بظاہر استفہام انکاری پر مبنی ہے اور حرفِ استفہام محذوف ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ایسا ہو نہیں سکتا کہ آنحضرت ﷺ کی جانب سے آپؐ کے بعد خلافت کے لیے کوئی وصی مقرر ہو اور ابوبکر رضی اللہ عنہ خود امیر بن جائیں اور اسے چھوڑ دیں

=

یہ سب باتیں تو ایسی ہیں جس کا کسی نے انکار نہیں کیا۔[1]

اس کے علاوہ حکیم بن جُبیر (ف نامعلوم) سا محدثِ جلیل بہ طریقِ متعددہ روایت کرتا ہے کہ سلمانؓ (ف ۳۶ھ) نے پوچھا یا رسول اللہؐ آپ کا وصی کون ہے؟ فرمایا میرا وصی میرا ہم راز، میرے اہل میں میرا جانشین اور سب میں میرے بعد ممتاز علی بن ابی طالب ہے۔[2]

دوسری روایت میں حضرت بریدہؓ (ف ۶۳ھ) سے فرمایا ہر نبی کا وصی ہوتا ہے میرا وصی اور میرا فرزند علی ہے۔[3]

= اس لیے کہ وہ نہ تو خلافت کے خواہش مند تھے اور نہ امارت کے لالچی، بلکہ وہ تو اس سے متنفر اور اسے ناپسند کرنے والے تھے۔ (ص ۱۹۸)

راقم حروف عرض کرتا ہے کہ ابن سعد کی روایت میں حرفِ استفہام مذکور ہے (أأبو بكر كان يتأمر) اس سے متذکرہ بالا شرح کی تائید ہوتی ہے۔ حاصلِ کلام یہ کہ یہ روایت انکارِ وصیت پر دلالت کرتی ہے اور اس سے طباطبائی کا استدلال درست نہیں۔ (ظ)

[1] طباطبائی کا یہ کہنا درست نہیں کہ "کسی نے انکار نہیں کیا" واقعہ یہ ہے کہ وصیت کا معاملہ اہلِ تسنن اور اہلِ تشیع کے درمیان صدیوں سے اختلافی ہے اور فریقین کو اپنے اپنے دعوے اور دلائل کی صحت پر اصرار ہے۔ (ظ)

[2] حضرت سلمانؓ کی حدیث کا ایک طریق وہ ہے جس میں حکیم بن جبیر کا نام آتا ہے۔ اسے ابن الجوزی نے "الموضوعات" (۱/۲۷۸) میں اور محمد بن علی الشوکانی (ف ۱۲۵۰ھ) نے "الفوائد المجموعة" (ص ۳۸۵) میں نقل کیا ہے۔ اس کا متن اس طرح ہے:

"قال سألت رسول الله ﷺ قلت: يا رسول الله ان الله لم يبعث نبيا الا بيّن له من بعده، فهل بيّن لك؟ قال: لا، ثم سألته بعد ذلك، قال: نعم علي بن أبي طالب"

ابن الجوزی لکھتے ہیں: یہ حدیث موضوع ہے۔ اس کی سند میں حکیم بن جبیر ہے۔ یحییٰ بن معین نے فرمایا: وہ کچھ نہیں ہے۔ سعدی نے کہا: وہ کذاب ہے۔ عقیلی نے کہا: بے ہودہ گو ہے۔ مزید برآں اس کی سند میں حسن بن سفیان اور اصبغ بن سفیان کلبی ہیں اور وہ دونوں مجہول ہیں۔ یہی بات مختصراً شوکانی نے بھی لکھی ہے۔

حضرت سلمانؓ کی حدیث کا ایک اور طریق ہے جس کا مضمون طباطبائی نے یہاں مختصراً نقل کیا ہے۔ یہ طبرانی کی المعجم الکبیر (۶/۲۲۱) (ابو سعید الخدری عن سلمان) اور ہیثمی (ف ۸۰۷ھ) کی مجمع الزوائد (۹/۱۱۳) (فضائل علی) میں مذکور ہے۔ لیکن ہیثمی لکھتے ہیں کہ "اس کی سند میں ناصح بن عبداللہ ہے اور وہ متروک ہے"۔ (ظ)

[3] حضرت بریدہؓ کی روایت ابن الجوزی کی الموضوعات (۱/۲۸۱) میں مذکور ہے۔ لیکن ابن الجوزی لکھتے ہیں "یہ حدیث ثابت نہیں۔ اس کی سند میں محمد بن حمید ہے جسے ابوزرعہ اور ابن وارہ نے جھوٹا کہا ہے۔ (ظ)

ایک روایت ابوذرؓ (ف ۳۲ھ) سے ہے کہ فرمایا میں خاتم النبیین ہوں اور علی خاتم الاوصیا ہے۔[1] لیکن امام احمد (ف ۲۴۱ھ) اور عقیلی اور ابن جوزی (ف ۵۹۷ھ) وغیرہ نے حکیم بن جبیر سے ایسی ایسی روایتیں سن کر انھیں محدثینِ ضعف میں داخل کر دیا۔[2]

جسمِ اطہر کو ترے، دوشِ پیمبر منبر
نام نامی کو ترے، ناصیۂ عرش نگیں

ممدوح سے کہتے ہیں تیرا منبر دوشِ پیمبرؐ ہے اور تیرے نام کا نگیں پیشانیِ عرشِ انور ہے۔ (۱۲)

کس سے ممکن ہے تری مدح بغیر از واجب
شعلۂ شمع مگر شمع پہ باندھے آئیں

واجب وہ جو خود بہ خود موجود ہو۔ اصطلاحِ فلسفہ میں واجب خدا کو کہتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ممدوح کی ذات کو واجب تعالیٰ کے ساتھ ایسا ربط ہے جیسا کہ شمع کو شعلے سے ہے۔ یعنی وہ حضرت فنا فی اللہ ہیں۔ اُن کی مدح سوائے خدا کے کسی سے نہیں ہو سکتی۔ جیسے شمع کا فروغ شعلے کے سوا نہیں ہو سکتا۔ آئیں بستن زینت دینے کے معنی پر ہے۔

آستاں پر ہے ترے جوہرِ آئینۂ سنگ
رقمِ (۱۳) بندگیِ حضرتِ جبریلِ امیں

سنگ سے سنگِ آستاں مراد ہے۔ یعنی تیری چوکھٹ کا پتھر ایسا ہے، جس میں حضرت جبریلؑ کے سجدوں کے نشان ہیں۔ وہ سب نشان گویا اُس آئینے کے لیے جوہر ہیں۔

---

[1] حضرت ابوذرؓ کی روایت بھی ابن الجوزی کی الموضوعات (۲۸۱/۱) میں منقول ہے۔ لیکن ابن الجوزی لکھتے ہیں کہ "یہ حدیث ثابت نہیں۔ حسن بن محمد الغنوی اس کے نقل میں متفرد ہے۔ حافظ کہتے ہیں: وہ رافضی تھا۔ اس کے علاوہ اس کی سند میں ابراہیم بن عبداللہ ہے۔ ابن حبان کہتے ہیں وہ حدیث چراتا تھا اور اس کو درست کرتا تھا۔ ثقات سے ایسی روایتیں نقل کرتا تھا جو ان کی نہیں ہوتی تھیں۔ وہ مستحق ترک ہو گیا" (ظ)

[2] امام احمد، عقیلی اور ابن الجوزی کے بیانات ان کتابوں میں مذکور ہیں: تہذیب التہذیب لابن حجر العسقلانی ۵۸۵/۱ (حکیم بن جبیر)؛ کتاب الضعفاء والمتروکین لابن الجوزی: ۲۳۰/۱ (حکیم بن جبیر)؛ الموضوعات لابن الجوزی، ۲۷۸/۱ (باب فی فضائل علی علیہ السلام) (ظ)

تیرے در کے لیے[1] اسباب نثار آمادہ
خاکیوں کو جو خدا نے دیے جان و دل و دیں

اس شعر میں اسباب کا آمادہ کرنا محاورۂ اُردو کے خلاف ہے۔ اسباب کا مہیا کرنا محاورہ ہے اور آمادہ کرنا اُردو میں ترغیب دینے کے محل پر بولتے ہیں۔ فارسی کا ترجمہ کر لینے میں مصنف مرحوم کی جرأت اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ اُن کے کلام سے اُردو کے محاورات کوئی نہیں سیکھ سکتا۔

تیری مدحت کے لیے ہیں دل و جاں کام و زباں
تیری تسلیم کو ہیں لوح و قلم، دست و جبیں

یعنی تیری مدح سرائی کرنے کے لیے دل و جاں دونوں مل کر کام و زباں بن گئے ہیں اور تجھے تسلیم کرنے کے لیے قلم اور لوح دونوں مل کر دست و جبیں ہو گئے ہیں۔ ہندیوں میں تسلیم اسی کا نام ہے کہ ماتھے پر ہاتھ رکھیں۔

کس سے ہو سکتی ہے مدّاحیِ ممدوحِ خدا؟
کس سے ہو سکتی ہے آرائشِ فردوسِ بریں؟

اشارہ اس بات کی طرف ہے کہ جو مدح کرتا ہے اُس کے واسطے بہشت آراستہ کیے جاتے ہیں۔[2]

جنسِ بازارِ معاصی اسد اللہ اسدؔ
کہ سوا تیرے کوئی اس کا خریدار نہیں
شوخیِ عرضِ مطالب میں ہے گستاخِ طلب
ہے ترے حوصلۂ فضل پر از بس کہ یقیں
دے دعا کو مری وہ مرتبۂ حسنِ قبول
کہ اجابت کہے ہر حرف پہ سو بار آمیں

---

[1] نسخۂ عرشی میں "لیے" کے بجائے "کیے" ہے۔ پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ نسخۂ عرشی کے بجائے یہاں مذکور الصدر متن ہی مرجح ہے۔ (ظ)

[2] یہاں شرح اور متن میں کوئی مطابقت نہیں ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ مداحیِ ممدوحِ خدا کا قصد ایسا ہی ہے، جیسے کہ بہشت کی تزئین کا عمل یا ارادہ۔ نہ انسان جنت کی تعمیر کر سکتا ہے نہ آپ کی مدح۔ (ظ)

اجابت کے آمین کہنے سے قبول ہو جانا مراد لیتے ہیں۔

غمِ شبیرؑ سے ہو سینہ یہاں تک لب ریز
کہ رہیں خونِ جگر سے مری آنکھیں رنگیں

سینے کا غم سے بھر جانا فارسی والوں کا محاورہ ہے۔ اُردو میں دل کا غم سے بھر آنا بولتے ہیں۔ اس شعر میں مصنف نے یہ مطلب بیان کیا ہے کہ دل جب غم سے بھر آتا ہے تو آنکھوں کی طرف سے چھلکتا ہے۔ (۱۴)

طبع کو اُلفتِ دُلدُل میں یہ سرگرمیِ شوق
کہ جہاں تک چلے اُس سے قدم اور مجھ سے جبیں

یعنی اس قدر شوق ہو کہ جب وہ قدم رکھے میں اپنی جبیں کو اُس کے لیے فرش کر دوں۔ دوسرے مصرعے کا مضمون فارسی سے ماخوذ ہے، لیکن اُردو کے محاورے میں بھی کیا پورا اُترا ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی۔ یہاں فارسیت کلام کا زیور ہو گی۔

دلِ الفت نسب و سینۂ توحید فضا
نگہِ جلوہ پرست و نفَسِ صدق گزیں

دل کی صفت الفت نسب اور سینے کا وصف توحید فضا دونوں ترکیبیں ایسی مہمل ہیں کہ خدا ہی ہے جو اُس کے معنی کچھ بن سکیں[۱]۔ دوسرا مصرع بہت خوب کہا ہے نگاہ کی صفت جلوہ پرست اور نفس کا وصف صدق گزیں، خاتم و نگیں کا حسن دے رہا ہے۔ مطلب مصنف کا یہ ہے کہ:

ع دل میں ہو جوشِ ولا سینے میں نورِ عرفاں[۲]

صرفِ اعدا اثرِ شعلہ و دودِ دوزخ
وقفِ احباب گل و سنبلِ فردوسِ بریں

رنگینیِ گل کا شعلے سے اور پیچ و تابِ سنبل کا دھوئیں سے مقابلہ کرنا مقصود ہے۔ صرف وقف کا سجع اور اعدا و احباب و دوزخ و فردوس کا تقابل بھی لطف سے خالی نہیں۔ (۱۵)

---

[۱] ایسی خوب صورت اور تازہ کار ترکیبوں پر اہمال کا اطلاق طباطبائی ہی کر سکتے ہیں۔ (ظ)

[۲] اس کا قائل معلوم نہیں۔ یہ طباطبائی کا اپنا مصرع بھی ہو سکتا ہے۔ (ظ)

(۳) ☆ (دیکھیے حاشیۂ شاداںؔ)

ہاں مہِ نو ! سنیں ہم اُس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

ہلالِ عید سے خطاب ہے۔

دو دن آیا ہے تو نظر دمِ صبح
یہی انداز اور یہی اندام

رمضان کی چھبیسویں(۱) شب پچھلے کو روزہ دار چاند کو ڈھونڈھتے ہیں۔ اگر اس دن نہ دکھائی دیا تو گمانِ غالب ہو جاتا ہے کہ اُنتیس کا چاند ہوگا۔ پھر ستائیسویں(۲) شب بھی نمازِ صبح کے وقت چاند کو ڈھونڈھتے ہیں۔ اگر اس دن دکھائی(۳) دے گیا تو گمانِ غالب ہو جاتا ہے کہ تیس کا چاند ہے۔ ان دونوں تاریخوں کا چاند ہلال کی طرح باریک و منحنی ہوتا ہے۔ یہی دونوں دن مصنّف نے مُراد لیے ہیں۔

بارے دو دن کہاں رہا غائب؟
بندہ عاجز ہے ، گردشِ ایام (۳)

یعنی تحت الشعاع کے ایام جن دنوں میں چاند چھپ رہتا ہے۔

اُڑ کے جاتا کہاں ؟ کہ تاروں کا
آسماں نے بچھا رکھا تھا دام

ہلال کو مچھلی سے بھی تشبیہ دیا کرتے ہیں اور مچھلی تڑپ کر اڑتی ہے۔ اڑنے کا لفظ بھی مناسب واقع ہوا ہے۔

مرحبا اے سرورِ خاصِ خواص
حَبّذا اے نشاطِ عامِ عوام

---

[۱] شاداںؔ بلگرامی نے اپنے نسخے میں "چھبیسویں" اور "ستائیسویں" کو بالترتیب اپنے قلم سے "ستائیسویں" اور "اٹھائیسویں" بنا دیا ہے۔ "دکھائی دیا" کو "دکھائی نہ دیا" لکھ دیا ہے۔ لیکن ان کی یہ تصحیحات درست نہیں۔ اس قصیدے کے ساتویں شعر کی شرح سے بھی منشائے مصنف کی وضاحت ہوتی ہے۔ (ظ)

عذر میں تین دن نہ آنے کے
لے کے آیا ہے عید کا پیغام

چاند کے چھپنے کا زمانہ دو دن سے زیادہ اور تین دن سے کم ہے، اسی سبب سے مصنف نے تیسرے شعر میں کسر کو چھوڑ کر دو دن کہے اور اس شعر میں کسر کو بڑھا کر تین دن کہے اور یہ بات محاورہ و عادات میں جاری ہے۔

اُس کو بھولا نہ چاہیے کہنا
صبح جو جاوے اور آوے شام (۴)

کس لطف سے اس مثل کو موزوں کیا ہے کہ صبح کا بھولا شام کو آئے تو اُسے بھولا نہیں کہتے اور کس محل پر صرف کیا ہے۔ چھبیسویں یا ستائیسویں کی صبح کو چاند نکل کر پھر اُنتیسویں یا تیسویں کی شام کو دکھائی دیتا ہے۔ اس سے لطفِ کلام ظاہر ہے۔

ایک میں کیا کہ سب نے جان لیا (۵)
تیرا آغاز اور ترا انجام

اس شعر میں (کہ) کی توجیہ اشکال سے خالی نہیں، لیکن (کہ) اس مقام پر محاورے میں بول بھی جاتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ایک میں نے تجھ سے رازِ دل پوچھا کیا ہوا۔ (کہ) یہ تو سبھی کو معلوم ہے کہ تو بدر سے گھٹتے گھٹتے فنا ہو گیا تھا۔ اب پھر چمک کر نکلا۔ آغاز سے کمال مراد ہے اور انجام سے چھپ جانا مقصود ہے اور کاف یہاں تعلیل کے معنی پر ہے۔

رازِ دل مجھ سے کیوں چھپاتا ہے؟
مجھ کو سمجھا ہے کیا کہیں نمّام (۶)
جانتا ہوں کہ آج دنیا میں
ایک ہی ہے امید گاہِ انام

تو اپنی اُمید گاہ کو لاکھ چھپائے مگر وہ چھپ کب سکتی ہے؟ ایک ہی آستانہ تو مرجع خلق ہے، اُس کے سوا اور تجھے کس سے امید فروغ ہو سکتی ہے؟

میں نے مانا کہ تو ہے حلقہ بہ گوش
غالب اُس کا مگر نہیں ہے غلام؟
جانتا ہوں کہ جانتا ہے تو
تب کہا ہے بہ طرزِ استفہام

ہلال سے کہتے ہیں کہ تو اُس در کا حلقہ بہ گوش ہے، تو کیا میں غلام نہیں ہوں؟ مجھے معلوم ہے کہ تجھے میری غلامی کی خبر ہے۔ اس سبب سے بہ طرزِ استفہامِ انکاری تجھ سے پوچھا ہے۔

مہرِ تاباں کو ہو تو ہو، اے ماہ،
قربِ ہر روزہ بر سبیلِ دوام
تجھ کو کیا پایہ روشناسی کا؟
جز بہ تقریبِ عیدِ ماہِ صیام

آفتاب کو درگاہِ ممدوح سے روزانہ قرب حاصل ہو تو ہو سکتا ہے۔ لیکن تجھ کو سوا عید کے یہ مرتبہ نہیں حاصل ہو سکتا۔

جانتا ہوں کہ اس کے فیض سے تو
پھر بنا چاہتا ہے ماہِ تمام (۷)

تو ممدوح کا نام ہی مجھ سے چھپاتا ہے۔ لے میں یہ بھی بتائے دیتا ہوں کہ پھر اس کے فیض سے تو، وہ کامل بنا چاہتا ہے، یعنی تجھ سے زیادہ میری وہاں رسائی ہے۔

ماہ بن، ماہتاب بن، میں کون؟
مجھ کو کیا بانٹ دے گا تو انعام ؟،

اس سارے قصیدے میں عموماً اور اس شعر میں خصوصاً مصنف نے اُردو کی زبان اور حسنِ بیان کی عجب شان دکھائی ہے۔ ایک مصرعے میں تین جملے، جس کے مضمون سے رشک ٹپک رہا ہے۔ دوسرا مصرع طنز سے بھرا ہوا ہے۔ چاروں جملوں میں حسنِ انشا پھر خوبیِ نظم و بے تکلفیِ ادا۔

میرا اپنا جُدا معاملہ ہے
اور کے لین دین سے کیا کام

کبھی اس خیال میں نہ رہنا کہ تیرے ہی لیے انعام ہے اور میں محروم ہوں۔ اس سبب سے تجھ پر رشک کرتا ہوں۔

ہے مجھے آرزوے بخششِ (۸) خاص
گر تجھے ہے اُمید رحمتِ (۹) عام

اس شعر میں لفظ آرزو کسی قدر مقتضاے مقام سے الگ ہے۔ آرزو میں اُس کے پورے ہونے کا اعتقاد نہیں ہوتا[۱] اور امیدوار کو اپنی امید بر آنے کا اعتقاد ہوتا ہے۔ غرض یہ ہے کہ ہے مجھے بھی امیدِ بخششِ خاص، یعنی ایسی بخشش جو خاص میرے لیے نافع ہے۔ گر تجھے ہے امیدِ رحمتِ عام، یعنی ایسی رحمت جس کا فائدہ عام ہو۔

جو کہ بخشے گا تجھ کو فرِّ فروغ   کیا نہ دے گا مجھے مےِ گل فام؟

یعنی جب تیری روشنی بہ طفیلِ ممدوح ضیا بخشِ عالم ہوگی تو کیا مجھے چاندنی رات میں شراب پینے کو نہ ملے گی۔

قطعہ

جب کہ چودہ منازلِ فلکی
کر چکے قطع تیری تیزیِ گام
تیرے پرتَو سے ہوں فُروغ پذیر
کوے و مشکوے و صحن و منظر و بام
دیکھنا میرے ہاتھ میں لب ریز
اپنی صورت کا اک بلوریں جام

---

[۱] اس جگہ لفظ آرزو ہی مقتضاے مقام ہے۔ اس لیے کہ بخشش خاص کا حصول غیر یقینی تھا۔ (ط)

ہلال سے کہتے ہیں کہ جب تو اپنی تیزیِ رفتار سے چودہ منزلیں طے کر کے چودھویں کا چاند ہو جائے گا، اور تیرے پرتوے کوے و مشکوے و در و بام پر چاندنی چھٹکے گی، تو دیکھ لینا کہ میرے ہاتھ میں بھی چھلکتا ہوا جامِ بلوریں اسی انداز کا ہوگا۔ مشکویہ معنی محل سرا۔

پھر غزل کی روش پہ چل نکلا
توسنِ طبع چاہتا(۱۰) تھا لگام

فقط جامِ شراب و شبِ ماہتاب کے ذکر سے غزل سرائی کی لہر آ گئی۔

زہرِ غم کر چکا تھا میرا کام
تجھ کو کس نے کہا کہ ہو بدنام

میں تو غم سے تمام ہو چکا تھا، تو نے قتل کر کے اپنے سر کیوں الزام لیا؟

مَے ہی پھر کیوں نہ میں پیے جاؤں؟
غم سے جب ہو گئی ہو زیست حرام

لطیفہ اس میں یہ ہے کہ مَے بھی حرام ہے اور غم سے زیست بھی حرام ہے، پھر مَے کیوں نہ پیوں کہ اُس سے غم تو غلط ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر مَے کو حرام سمجھ کر اُس سے پرہیز کروں تو غم کے ہاتھوں زیست حرام ہوئی جاتی ہے۔ نہایت لطیف مضمون ہے۔

بوسہ کیسا ؟ یہی غنیمت ہے
کہ نہ سمجھیں وہ لذّتِ دشنام

اُسے نہیں معلوم کہ گالیاں کھانے میں بھی مجھے مزہ مل جاتا ہے، نہیں تو بوسہ کیسا؟ گالیاں دینا بھی وہ موقوف کر دے۔

کعبے میں جا بجائیں گے ناقوس
اب تو باندھا ہے دیر میں احرام

جس طرح کعبے کے بدلے دیر میں احرام باندھ لیا ہے، اسی طرح دیر کے بدلے کعبے ں ناقوس پھونکیں گے۔ (۱۱)

اُس قدح کا ہے دور مجھ کو نقد
چرخ نے لی ہے جس سے گردشِ وام

یعنی مجھے وہ جامِ عرفان میسّر ہے۔ جس شرابِ معرفت سے مست ہو کر فلک رقص کر رہا ہے۔

بوسہ دینے میں اُن کو ہے انکار
دل کے لینے میں جن کو تھا ابرام

شعر میں انشائے تعجب ہے۔ ابرام ضد کرنے کے معنی پر ہے۔

چھیڑتا ہوں کہ اُن کو غصہ آئے
کیوں رکھوں ورنہ غالب اپنا نام؟

یعنی اُن کے چھیڑنے کے لیے میں نے اپنا نام غالب رکھا۔

کہہ چکا میں تو سب کچھ اب تو کہہ
اے پری چہرہ پیکِ تیز خرام

یہاں سے پھر ماہِ نو کی طرف خطاب ہے۔ چاند کو سرعت سیر کے سبب سے شعرا پیک کہا کرتے ہیں۔

کون ہے؟ جس کے در پہ ناصیہ سا
ہیں مہ و مہر و زہرہ و بہرام (۱۲)

مرّیخ کا فارسی نام بہرام ہے

تو نہیں جانتا تو مجھ سے سُن
نامِ شاہنشہِ بلند مقام
قبلۂ چشم و دل، بہادر شاہ
مظہرِ ذوالجلال والاکرام (۱۳)

اس نظر سے کہ چشم امید اُنھیں کی طرف لگی ہوئی ہے، اور دل اُنھیں کی طرف رجوع ہے، قبلۂ چشم و دل کہا ہے۔

شہسوارِ طریقۂ انصاف   نو بہارِ حدیقۂ اسلام

شہسوار کا سجع نوبہار، اور طریقہ کا حدیقہ سے، پھر انصاف کے ہم وزن اسلام کا ہونا شعر میں لطف دے رہا ہے۔ (۱۴)

جس کا ہر فعل، صورتِ اعجاز
جس کا ہر قول، معنیِ الہام

فعل اور قول کا اور صورت و معنی کا مقابلہ، اعجاز و الہام کا تناسب، پھر دونوں مصرعوں کی ترکیب کا تشابہ خوبیِ شعر کا باعث ہے۔

بزم میں میزبانِ قیصر و جم
رزم میں اوستادِ رستم و سام

میزبان کہنے سے غالبؒ یہ مراد ہے کہ قیصر و جم اُس کے زلہ خوار ہیں۔ (۱۵)

اے ترا لطف زندگی افزا
اے ترا عہد فرخی فرجام

یہاں سے ممدوح کی طرف التفات ہے۔

چشم بد دور! خسروانہ شکوہ
لَوحش اللہ (۱۶) ! عارفانہ کلام
جاں نثاروں میں تیرے، قیصرِ روم
جرعہ خواروں میں تیرے، مرشدِ جام

لف و نشر بہ ترتیب ہے۔ مرشدِ جام سے غالبؒ جامی (ف ۸۹۸ھ) کو مراد لیا۔ لَوحش، للہ، ماشاء اللہ کے محل پر فارسی والے بولتے ہیں، مگر عربی میں یہ جملہ کہیں دیکھنے میں نہیں آیا۔ نہ لَوحش کوئی لفظ عربی ہے۔ اور میں اس کا استعمال فارسی و اُردو میں غلط سمجھتا ہوں۔ (۱۷)

وارثِ ملک جانتے ہیں تجھے
ایرج و تور و خسرو و بہرام
زورِ بازو میں جانتے (۱۸) ہیں تجھے
گیو و گودرز و بیژن و رہام (۱۹)

دونوں شعروں کے اوپر کے مصرعوں میں سجع لا کر حسن پیدا کیا ہے۔

ق

مرحبا! موشگافیِ ناوک
آفریں! آب داریِ صمصام (۲۰)
تیر کو تیرے، تیرِ غیر ہدف
تیغ کو تیری، تیغِ خصم نیام

لف و نشر مرتب ہے، یعنی تیر تیرا ایسا موشگاف ہے کہ دشمن کا تیر اُس کا ہدف ہے۔ اور تیغ تیری ایسی آب دار ہے کہ تیغِ خصم کو نیام کی طرح کاٹ ڈالتی ہے۔

ق

رعد کا، کر رہی ہے کیا دم بند
برق کو دے رہا ہے کیا الزام
تیرے فیلِ گراں جسد کی صدا
تیرے رخشِ سبک عناں کا خرام (۲۱)

رعد و برق و فیل و اسپ و گراں جسد و سبک عناں سب الفاظ متناسب ہیں۔ پھر لف و نشر بھی بہ ترتیب ہے۔

ق

فنِ صورت گری میں تیرا گرز
گر نہ رکھتا ہو دست (۲۲) گاہِ تمام

اس کے مضروب کے سر و تن سے
کیوں نمایاں ہو صورتِ اِدغام؟

تیرے گرز کو مصوری و صورت گری میں عجب دست گاہ ہے کہ اپنے مضروب کے سر و تن کو ایک کر کے ادغام کی تصویر کھینچ دیتا ہے۔

جب ازل میں رقم پذیر ہوئے
صفحہ ہائے لَیالی و ایّام
اور ان اوراق میں بہ کلکِ قضا
مجملاً مندرج ہوئے احکام

ازل میں جو احکام مندرج ہوئے، وہ مجمل تھے۔ ابد تک اُس کی تفصیل ہوتی رہے گی۔

لکھ دیا شاہدوں کو ''عاشق کش''
لکھ دیا عاشقوں کو ''دشمن کام''

شاہد عربی لفظ ہے، لیکن معشوق کے معنی پر اس کا استعمال فارسی والوں کا تصرف ہے۔ دشمن کام اُس شخص کو کہتے ہیں، جو دشمنوں کے حسبِ مراد ہو، یعنی تباہ و برباد ہو۔

آسماں کو کہا گیا کہ کہیں:
''گنبدِ تیز گردِ نیلی فام''
حکمِ ناطق لکھا گیا کہ لکھیں:
خال کو ''دانہ'' اور زلف کو ''دام''

کہا گیا کہ کہیں اور لکھا گیا کہ لکھیں ان دونوں فقروں کی ترکیب تازگی سے خالی نہیں۔

آتش و آب و باد و خاک نے لی
وضعِ سوز و نم و رم و آرام

دوسرے مصرعے کی بندش سے زورِ قلم ٹپک رہا ہے اور مصنّف کو الفاظ پر جو قدرت حاصل ہے یہ مصرع اُس کی تفصیل کر رہا ہے۔

مہرِ رخشاں کا نام "خسروِ روز"
ماہ تاباں کا اسم "شحنۂ شام"

یعنی آفتاب کو خسرو روز کا خطاب ملا اور ماہ کا اسم شحنگی شام کے دفتر میں لکھا گیا۔[۱]

تیرے توقیعِ سلطنت کو بھی
دی ، بہ دستور صورتِ ارقام

رقم سے ترقیم آیا ہے۔ ارقام (۲۳) غلط ہے[۲]۔ بہ دستور سے حسب ضابطہ مراد ہے۔
اور دستور وزیر کو بھی کہتے ہیں۔

کاتبِ حکم نے بہ موجبِ حکم
اُس رقم کو دیا طرازِ دوام

یعنی فرمانِ سلطنت تیرے لیے لکھ کر اس پر خسو دوام کا طغرا بنا دیا۔

ہے ازل سے روائیِ آغاز
ہو ابد تک رسائیِ انجام

دعائیہ شعر ہے۔ رَوائی بہ معنی جواز و امکان ہے۔ یہ لفظ مصنّف نے فقط رسائی کا سجع پیدا کرنے کے لیے بنا لیا۔ شارح کی نظر میں یہ قصیدہ خصوصاً اس کی تشبیب یک کارنامہ ہے مصنّف مرحوم کے کمال کا، اور زیور ہے اُردو کی شاعری کے لیے۔ اس زبان میں جب سے قصیدہ گوئی شروع ہوئی ہے اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی۔

(۴) ☆ (دیکھیے حاشیۂ شادانؔ)

---

[۱] "شحنگی شام کے دفتر میں لکھا گیا" کے بجائے صحیح تعبیر یہ ہے 'ماہ کا اسم شحنۂ شام قرار پایا" (ظ)

[۲] یہ درست ہے کہ عربی میں "ارقام" کے بجائے "ترقیم" ہے۔ لیکن بہ قول صاحب نوراللغات ' "فارسیوں نے ارقام بالکسر بہ معنی نوشتن بنا لیا ہے"۔ اردو نے فارسی کا تتبع کیا ہے۔ لہٰذا فارسی و اردو میں اسے غلط نہیں کہا جا سکتا۔ غالب سے پہلے ناسخ بھی اسے نظم کر چکے ہیں۔

کیا مسے نیک بد میں اکالوں کو رات دن
اجبار کو ہی کرتے ہیں ارقام دوش پر

(نوراللغات : ۱/۲۸۲ ؛ دیوان ناسخ : ۱/۳۰) (ظ)

صبح دم دروازۂ خاور کھلا
مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا

طلوعِ صبح کو دروازۂ مشرق کے کھلنے سے تعبیر کیا ہے یعنی صبح ہوئی اور جس منظر میں کہ جلوۂ آفتاب نظر آتا ہے وہ منظر کھل گیا۔

خسروِ انجم کے، آیا صَرف میں
شب کو تھا گنجینۂ گوہر(۱) کھلا

آفتاب کے نور میں ستارے چھپ گئے، گویا خسروِ خاور نے گنجِ گوہر کو صرف کر ڈالا۔

وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود
صبح کو رازِ مہ واختر کھلا

سیمیا ایک فن کا نام ہے جس کے سبب سے اشکال وہمی وغیرہ وہمی دکھائی دینے لگیں۔

ہیں کواکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

یعنی ایک سے ایک تارا کروروں کوس کے فاصلے پر ہے، اور باہم متصل نظر آتے ہیں۔ اکثر ان میں بے نور ہیں اور نورانی معلوم ہوتے ہیں۔ جو قد میں بڑے ہیں وہ چھوٹے دکھائی دیتے ہیں۔ جو چھوٹے ہیں وہ بڑے معلوم ہوتے ہیں۔ متحرک ثابت دکھائی دیتے ہیں۔ جو ساکن ہیں وہ سیار معلوم ہوتے ہیں۔ مختلف رنگ ہیں اور اصل میں کچھ بھی نہیں۔ ابھی طلوع نہیں ہوئے اور دکھائی دینے لگے اور غروب ہو چکے، مگر پھر بھی نظر آ رہے ہیں۔

سطحِ گردوں پر پڑا تھا رات کو
موتیوں کا ہر طرف زیور کھلا

غور کرنے کی بات ہے۔ یہاں اس تشبیہ نے ستاروں کا حُسن بڑھا دیا، حالاں کہ مشبہ بہ مشبہ سے ضعیف ہے۔ لِم[1] اس کی یہ ہے کہ معشوق کا زیور ستاروں سے زیادہ محبوب و مرغوب

---

[1] لِم: علت۔ سبب (ظ)

ہے، گو چمک دمک میں ان سے کم ہے۔

صبح آیا جانبِ مشرق نظر
اک نگارِ آتشیں رُخ (۲)، سر کھلا
تھی نظر بندی، کیا جب ردِّ سحر
بادۂ گل رنگ کا ساغر کھلا
لا کے ساقی نے صبوحی کے لیے
رکھ دیا ہے ایک جامِ زر کھلا

آفتاب پر پہلے چہرۂ معشوق کا دھوکا ہوا، پھر ساغرِ شراب کا یقین ہوگیا۔ لطف یہ ہے کہ آفتاب کو آفتاب نہ سمجھے۔ (۳)

بزمِ سلطانی ہوئی آراستہ   کعبۂ امن و اماں کا در کھلا

تمہید میں صبح کا بیان اسی لیے تھا کہ جب صبح ہوئی تو بزمِ شاہی آراستہ ہوئی۔

تاجِ زرّیں، مہرِ تاباں سے سوا
خسروِ آفاق کے مُنہ پر کھلا

منہ پر کھلنا زیب دینے کے معنی پر محاورے میں ہے۔ اوپر مصنف کا یہ مصرع گذر چکا ہے:

"زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا"

شاہِ روشن دل بہادر شہ کہ ہے
رازِ ہستی اُس پہ سر تا سر کھلا

سرِّ ہستی کا سرتا سر ظاہر ہونا، روشن دلی کی دلیلِ روشن ہے۔

وہ کہ جس کی صورتِ تکوین میں
مقصدِ نُہ چرخ و ہفت اختر کھلا

صورتِ تکوین میں فارسی ترکیب ہے اور پھر بھی اعلانِ نون موجود ہے۔ (۴)

وہ کہ جس کے ناخنِ تاویل سے
عقدۂ احکامِ پیغمبرؐ کھلا

احکام کو عقدہ فرض کیا۔ اُس کے مناسب تاویل کو ناخن سے تعبیر کیا۔

پہلے دارا کا نکل آیا ہے نام
اُس کے سرہنگوں کا جب دفتر کھلا
روشناسوں کی جہاں فہرست ہے
وھاں لکھا ہے چہرۂ (۵) قیصر کھلا

پہلے شعر میں دارا کی تخصیص بے جا ہے اور دوسرے شعر میں قیصر کی۔ ایک طرح کا تناسب جو شعرا کی طبیعت میں فطری ہوتا ہے، اُس کا مقتضی یہ تھا کہ وہاں دارا کا ذکر تھا تو یہاں قیصر کے بدلے یوں کہتے ہیں کہ ع ''واں لکھا ہے نام اسکندر کھلا''۔ یا اگر قیصر کو رکھنا منظور تھا تو دارا کے بدلے خاقان کہنا مناسب تھا اس سبب سے کہ دارا و اسکندر دونوں علم ہیں۔ اور خاقان و قیصر دونوں لقب ہیں۔ اس کے علاوہ دوسرے شعر میں کُھلا مکرر ہونا چاہیے تھا۔ کہتے ہیں کُھلا کھلا ہے اور یہاں تکرار ضروری ہے۔

ق

توسنِ شہ میں ہے وہ خوبی کہ جب
تھان سے وہ غیرتِ صرصر کھلا
نقشِ پا کی صورتیں وہ دل فریب
تو کہے بُت خانۂ آزر[1] کھلا

آذر فارسی قدیم میں آگ کو کہتے ہیں بت خانۂ آذر سے آتش کدۂ مجوس مراد ہے،

---

[1] بہ قول رشید حسن خاں ''آزر'' میں مسلمہ طور پر ''ز'' ہے اور غالب کی ایک دستی تحریر میں بھی یہ لفظ ''ز'' سے ہی لکھا ہوا ہے۔ (املاے غالب ، ص ۳۳-۳۴) اس لیے متن اسی کے مطابق رکھا گیا ہے۔ لیکن طباطبائی کے نسخے میں بر بناے تسامح ''آذر'' ''ذ'' سے درج ہو گیا ہے۔ چنانچہ ان کی تمام گفتگو اسی املا پر مبنی ہے۔ نسخۂ عرشی کی اشاعتِ اول میں ''بت خانۂ آذر'' تھا، لیکن اشاعتِ ثانی میں تصحیح کرکے ''بت خانۂ آزر'' لکھ دیا گیا ہے۔ (ظ)

لیکن آتش کدے میں سنا ہے کہ بت نہیں ہوتے، پھر اُسے بت خانہ کہتے نہیں بن پڑتا، مگر اساتذۂ قدما نے بھی بتانِ آذری باندھا ہے۔ شاید کسی آتش کدے میں زمانۂ قدیم کے بت بھی ہوں گے۔ اور آزر بت تراش کی طرف نسبت نہیں ہو سکتی۔ اس سبب سے کہ املا بدلا ہوا ہے۔ (٦) (تو کہے) فارسی کا ترجمہ ہے۔

مجھ پہ فیضِ تربیت سے شاہ کے
منصبِ مہر و مہ و محور (۷) کھلا

یعنی بادشاہ کی تربیت سے یہ علم مجھے ہوا کہ آفتاب کا کیا منصب ہے اور ماہ کا کیا عہدہ ہے۔ یعنی علم اسماء و اعلام مجھے بادشاہ سے حاصل ہوا۔ ایک احتمال یہ ہے کہ اُن کا منصب مجھ پر کھلا (٨) یعنی اُن کی تنخواہ میرے نام جاری ہو گئی۔ یعنی آفتاب و ماہ کا جو عہدہ تھا میں اُس سے سرفراز ہوا۔ پہلی صورت میں تربیت بہ معنی تعلیم اور دوسری صورت میں بہ معنی پرورش ہے۔ اس شعر میں اختر کو چھوڑ کر محور قافیہ لائے ہیں۔ بے لطف و بے ربط معلوم ہوتا ہے۔ اس سبب سے [کہ] محور اجرام و اجسام میں سے کوئی شے نہیں ہے، بلکہ ایک فرضی و موہومی لکیر کا نام اہلِ ہیئت نے محور رکھ لیا ہے۔ یعنی کرۂ متحرکہ کے درمیان میں جو ایک ساکن لکیر قطبینِ کرہ کے بیچ میں موہوم ہوتی ہے، وہ لکیر محور ہے۔ بھلا اُس کو مہر و ماہ کے ساتھ کیا ربط ہے؟ لیکن مصنّف کو مناسبت لفظی جو مہ و محور و مہر میں ہے، باعث ہوئی کہ اسی کو قافیہ بنایا۔ (٩)

لاکھ عقدے دل میں تھے، لیکن ہر ایک
میری حدِّ وُسع سے باہر کھلا

لاکھوں مشکلیں جو میری استطاعت سے باہر تھیں، وہ آسان ہو گئیں۔

تھا دلِ وابستہ، قفلِ بے کلید
کس نے کھولا؟ کب کھلا؟ کیوں کر کھلا؟

دوسرے مصرعے میں استفہام سے سچ مچ پوچھنا نہیں مقصود ہے، بلکہ محض تعجب اور خوشی کا اظہار و اخبار استفہام کے پیرائے میں ہے۔

باغِ معنی کی دکھاؤں گا بہار　　مجھ سے گر شاہِ سخن گستر کھلا

کھلنے کے معنی بے تکلف ہو کر باتیں کرنے کے ہیں، لیکن یہاں التفاتِ بادشاہ مراد ہے۔

ہو جہاں گرمِ غزل خوانی نفَس
لوگ جانیں طبلۂ عنبر کھلا

قصیدے میں شعرا غزل بھی کہہ جاتے ہیں لیکن تشبیب و تمہید میں۔ یہاں مصنفِ مرحوم نے مدح کہتے کہتے غزل شروع کر دی۔ غزل کے بعد پھر مدح گوئی شروع کی۔ یہ ایجاد ہے۔

غزل

کُنج میں بیٹھا رہوں یوں پر کھلا
کاش کے ہوتا قفس کا در کھلا

اپنے تئیں مرغِ گرفتارِ قفس فرض کر کے پہلے مصرعے میں شاعر نے اپنی حالت پر افسوس کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں اپنی حسرت کو بیان کیا ہے۔

ہم پکاریں اور کھلے، یوں کون جائے
یار کا دروازہ پاویں گر کھلا (۱۰)

یعنی دروازہ کھلا پائیں تو بے پکارے ہی اندر چلے جائیں۔ یہ تاب کس کو کہ ہم پکاریں اور کھلے۔[1]

ہم کو ہے اس راز داری پر گھمنڈ
دوست کا ہے راز دشمن پر کھلا

---

[1] بہ قول پروفیسر حنیف نقوی: ''معنی برعکس ہیں۔ یار کا دروازہ ہمارے پکارنے پر ہمارے لیے کھلے تب تو ایک بات بھی ہے اور اگر ہمہ وقت سب کے لیے کھلا ہوا ہے یعنی وہاں سبھی کو بار حاصل ہے تو ایسی جگہ جا کر اپنی عزت گنوانے سے فائدہ؟'' (ظ)

اپنے حال پر آپ استہزا کرتے ہیں کہ ہم تو اس بات پر نازاں ہیں کہ معشوق کا راز ہم نے کسی پر فاش نہیں کیا اور معشوق کا یہ حال کہ غیروں کو اپنا رازدار اُس نے بنایا ہے۔

واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ
زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا

کھلنا زیب دینے کے معنی پر ہے، لیکن زخم کا کھل جانا ایک دوسرا لطف ہے، جو اس لفظ سے مصنف نے پیدا کیا۔

ہاتھ سے رکھ دی کب ابرو نے کماں؟
کب کمر سے غمزے کی خنجر کھلا

ابرو کو کمان سے اور غمزے کو خنجر سے تشبیہ دیا کرتے ہیں لیکن ابرو کو کمان دار اور غمزے کو خنجر گزار کہنا زیادہ لطف دے گیا۔ اس شعر میں ہاتھ کو ہات لکھا ہے۔ یہ فقط اپنی بات کی پچ ہے کہ رات اور ذات کے ساتھ جو ہاتھ کو قافیہ کر دیا ہے تو محض اس کے نباہنے کے لیے رسم خط ہی بدل دیا[۱]۔ اہل لکھنؤ اور تمام اُردو زبان والے ہاتھ ہی لکھتے ہیں اور ہائے مخلوط کو تلفظ میں داخل سمجھتے ہیں اور بات اور سات کے ساتھ اس کا قافیہ غلط سمجھتے ہیں، بلکہ ہاتھ کا قافیہ ساتھ لاتے ہیں۔

مفت کا کس کو بُرا ہے بدرَقہ
رہروی میں پردۂ رہبر کھلا

یعنی جب سابقہ پڑا تو رہبر کا بھرم کھل گیا“ کہ او خویشتن گم ست” لیکن مفت کا بدرقہ کیا بُرا ہے۔ بدرقہ رہ نما و نگاہ بانِ کارواں کو کہتے ہیں۔

سوزِ دل کا کیا کرے بارانِ اشک (۱۱)
آگ (۱۲) بھڑکی، مینہ (۱۳) اگر دم بھر کھلا

مصنفِ مرحوم نے جس مقام میں (کا) کہا ہے، یہاں (کو) زیادہ محاورے میں ڈوبا

---

[۱] یہاں طباطبائی کو غالباً سہو ہوا ہے۔ کیونکہ دیوانِ غالب اور شرح طباطبائی کے نسخوں میں اس شعر میں (ہاتھ) ہے نہ کہ (ہات) (ظ)

ہوا ہے اور فیصلہ اہلِ زبان کے ہاتھ ہے۔

نامے کے ساتھ آ گیا پیغامِ مرگ
رہ گیا خط میری چھاتی پر کھلا

شادی مرگ ہو جانے کا مضمون کیا خوب کہا ہے۔ یہ شعر بیت الغزل ہے۔

دیکھیو غالب سے گر اُلجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

دیکھیو ڈرانے کے مقام پر بولتے ہیں۔ (۱۴)

پھر ہوا مدحت طرازی کا خیال
پھر مہ و خورشید کا دفتر کھلا

مدح کے اشعار یہ مضامین کو مہ و خورشید سے استعارہ کیا ہے۔

خامے نے پائی طبیعت سے مدد[1]
بادباں بھی اٹھتے ہی لنگر کھلا

یعنی خامہ اٹھاتے ہی طبیعت اُس کی مدد کرنے لگی۔ جیسے لنگر اٹھتے ہی بادبان بھی کھلا۔ کھلنے کا لفظ طبیعت کے ساتھ بھی بولا جاتا ہے، بس اتنی مناسبت طبیعت کو بادبان فرض کرنے میں کافی ہے۔ لیکن مصرع ثانی کی بندش اچھی نہیں۔ بادبان بھی اس سرے پر ہے اور کھلا اُس سرے پر۔

مدح سے ممدوح کی دیکھی (۱۵) شکوہ
یہاں عَرَض (۱۶) سے رتبۂ جوہر (۱۷) کھلا

جوہر کا لفظ یہاں گوہر کی طرح چمک رہا ہے۔ دو معنوں کی تڑپ اس میں دکھائی دے رہی ہے۔ ایک تو محلِّ عرض جو فلسفے کی اصطلاح ہے اور دوسرے معنی حسنِ ذاتی وخوبیِ فطری کے جو عرف میں زبان زد ہیں۔

---

[1] نسخۂ عرشی میں یہ مصرع اس طرح ہے: "خامے سے پائی طبیعت نے مدد"۔ پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ یہاں نسخۂ عرشی کے بجائے مذکور الصدر متن مرجح ہے۔ کیونکہ طبیعت در بادبان کی مناسبت خامہ اور لنگر کے توافق کی متقاضی ہے۔ (ظ)

مہر کانپا، چرخ چکر کھا گیا
بادشہ کا رایتِ لشکر کھلا

مہر کا کانپنا اور فلک کا چکر کھانا تو ثابت ہے جیسا کہ بعض حکما کا خیال ہے، لیکن مبالغہ اس توجیہ میں ہے کہ رایتِ شاہی کے رعب سے وہ کانپ اٹھا اور اس کو چکر آ گیا۔ لفظ رایت بھی باوجود تانیث اُردو میں مذکر بولا جاتا ہے، جس طرح شربت وخلعت۔

بادشہ کا نام لیتا ہے خطیب
اب علوئے پایۂ منبر کھلا

یعنی منبر کے رتبے کا یہ سبب ہے کہ خطیب اُس پر بادشاہ کا نام لیتا ہے۔

سکۂ شہ کا ہوا ہے روشناس
اب عیارِ آبروئے زر کھلا

زر کی آبرو کا یہ سبب ہے کہ سکہ اُس (۱۸) پر بادشاہ کا ہے۔

شاہ کے آگے دھرا ہے آئینہ
اب مآلِ سعیِ اِسکندر کھلا

یعنی سکندر نے اسی آئینہ داری کی ہوس میں آئینہ بنانے میں سعی کی تھی۔

ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے
اب فریبِ طغرل وسنجر کھلا

یعنی ملک ممدوح کا حق تھا اور طغرل وسنجر فریب سے بادشاہ بن بیٹھے تھے۔

ہو سکے کیا مدح؟ ہاں اک نام ہے (۱۹)
دفترِ مدحِ جہاں داور کھلا

اس شعر کی بندش صاف نہیں اور کاف کا حذف کرنا اور برا ہوا۔ غرض یہ ہے کہ باوجودے کہ میرا نام نکل گیا ہے کہ میں نے مدح میں دفتر لکھ ڈالا، اس پر مدح جیسی چاہیے نہ ہو سکی۔

فکر اچھی پر ستایش ناتمام
عجزِ اعجازِ ستایش گر کھلا

یعنی فکر تو ایسی اچھی کہ اعجاز کہنا چاہیے، لیکن عجز اس میں یہ ہے کہ ستائش ناتمام رہی۔ ندرت یہ ہے کہ اعجاز میں عجز ثابت کیا ہے۔

جانتا ہوں، ہے خطِ لوحِ ازل
تم پہ اے خاقانِ نام آور کھلا

جس مقام پر مصنف نے یہ شعر کہا ہے، یہ قصیدے میں عرضِ حال کا مقام ہے، لیکن فقط اتنا کہہ کر کہ تم پر لوحِ ازل کا حال کھلا ہوا ہے اکتفا کی۔ غرض یہ کہ میرا حال بھی تم پر پوشیدہ نہیں ہو سکتا۔ کہنے کی کوئی ضرورت نہیں۔

تم کرو صاحبقرانی ، جب تلک
ہے طلسمِ روز و شب کا در کھلا

صاحبقراں نجوم کی اصطلاح میں اُس بادشاہ کو کہتے ہیں جو قرانِ عُظمیٰ کے وقت پیدا ہوا ہو کہ اُس کی سلطنت بہت وسیع و مُمتد ہوتی ہے۔ اور قرانِ عُظمیٰ بھی اُسی فن کی اصطلاح ہے۔ سیارات کی کوئی خاص ہیئت ہے جسے قرانِ عُظمیٰ کہتے ہیں۔ غرض کہ صاحبقراں سلطان فاتحِ جلیل الشان ہوا کرتا ہے۔ اسی بنا پر قصۂ حمزہ میں داستان گویوں نے حمزہ کا لقب امیر صاحبقراں رکھا اور اُن کے طلسم توڑنے کے بہت سے افسانے بنائے۔ مصنف نے صاحبقراں کے ساتھ ساتھ طلسمِ روز و شب کو اسی مناسبت سے جمع کیا ہے۔

مثنوی در صفتِ انبہ

ہاں دلِ دردمندِ زمزمہ ساز
کیوں نہ کھولے درِ خزینۂ راز (۱)

یعنی تو کیوں نہ کھولے درِ خزینۂ راز۔ یہاں تو کا حذف کر دینا بہت ہی بُرا معلوم ہوتا ہے۔

خامے کا صفحے پر رواں ہونا
شاخِ گُل کا ہے گُل فشاں ہونا

یعنی قلم سے شعر نہیں ٹپکتے پھول جھڑتے ہیں۔

مجھ سے کیا پوچھتا ہے کیا لکھیے؟
نکتہ ہائے خرد فزا لکھیے

دل کی طرف خطاب ہے۔[1]

بارے آموں کا کچھ بیاں ہو جائے
خامہ نخلِ رُطب (۲) فشاں ہو جائے

یعنی ایسے شیریں مضامین لکھ جس میں رُطب کا مزا آ جائے۔

آم کا کون مردِ میداں ہے؟
ثمر و شاخ؟ گوے (۳) و چوگاں (۴) ہے
تاک کے جی میں کیوں رہے ارماں؟
آئے، یہ گوے اور یہ میداں
آم کے آگے پیش جاوے خاک
پھوڑتا ہے جلے پھپھولے، تاک
نہ چلا جب کسی طرح مقدور
بادۂ ناب بن گیا انگور
یہ بھی ناچار جی کا کھونا ہے
شرم سے پانی پانی ہونا ہے

مطلب ظاہر ہے۔ لفظ تاک کو مصنفِ مرحوم نے بہ تذکیر باندھا ہے۔ اس وقت مجھے اپنا ایک شعر یاد آ گیا۔ کوئی بارہ تیرہ برس کا ذکر ہے کہ کلکتے میں مشاعرہ ہوا تھا۔ طرح کی غزل میں یہ شعر میں نے کہا تھا

---

[1] خامے کی طرف بھی خطاب ہو سکتا ہے۔ (ط)

تاکِ انگور درختوں پہ چڑھی تھی کل تک   آج تو پھاند پڑی باغ کی دیواروں پہ

میں نے اس شعر میں تاک کو بہ تانیث باندھا ہے۔ ضابطہ یہ ہے کہ فارسی یا عربی کا جو لفظ کہ اُردو میں بولا نہ جاتا ہو، اوّل اُس کے معنی پر نظر کرتے ہیں۔ اگر معنی میں تانیث ہے تو بہ تانیث، اگر تذکیر ہے تو بہ تذکیر اُس لفظ کو استعمال کرتے ہیں۔ دوسرے اُس کے ہم وزن اسما جو اُردو میں بولے جاتے ہیں، اگر وہ سب مؤنث ہیں تو اُس لفظ کو بھی مؤنث سمجھتے ہیں۔ اگر اُس وزن کے سب اسما مذکر ہیں تو اُس لفظ کو بھی بہ تذکیر بولتے ہیں۔ اسی بنا پر لفظ ابرو کہ محاورۂ اردو میں داخل نہیں ہے، شعرا اکثر مذکر باندھا کرتے ہیں۔ اس لیے کہ آنسو اور بازو اور چاقو وغیرہ جس میں ایسا واوِ معروف ہے سب مذکر ہیں۔ لیکن ابرو کے معنی کا جب خیال کیجیے تو بھوں مؤنث لفظ ہے۔ اس خیال سے مؤنث بھی باندھ جاتے ہیں۔ اب لفظِ تاک کے معنی کا لحاظ کیجیے تو بیل مؤنث ہے، تاک کو بھی مؤنث ہونا چاہیے۔ اس سے مشابہ و ہم وزن جو اسما اُردو میں ہیں، وہ بھی مؤنث ہیں۔ جیسے خاک، ناک، ڈانک، بانک، راکھ، آنکھ۔ پھر قیاس بھی یہی چاہتا ہے کہ لفظ تاک کو مؤنث بولنا چاہیے۔

مجھ سے پوچھو، تمھیں خبر کیا ہے
آم کے آگے نیشکر کیا ہے؟
نہ گل اُس میں نہ شاخ و برگ، نہ بار
جب خزاں آئے تب ہو اُس کی بہار

از روے معنی آم کا گنّے سے مقابلہ بہت ہی پھیکا سیٹھا مضمون ہے، مگر اسے ترک کرتے تو دوسرے شعر کا جو مضمون فکر نے پیدا کیا ہے، وہ بھی ہاتھ سے جاتا۔ فقط اس مضمون کی خاطر سے اُس مقابلے کا پھیکا پن بھی گوارا ہوگیا۔ ور خزاں میں بہار ہونے سے یہ مراد ہے کہ دسہرے کے دنوں میں نئے گنّے نکلتے ہیں، اور وہ زمانہ خزاں کا ہوتا ہے۔

اور دوڑایئے قیاس کہاں
جانِ شیریں میں یہ مٹھاس کہاں؟

---

[۱] دیوانِ طباطبائی : ص۱۰۰ (ظ)

جان میں ہوتی گر یہ شیرینی
کوہکن باوجودِ غمِ گیتی
جان دینے میں اُس کو یکتا جان
پر وہ یوں سہل دے نہ سکتا جان (۵)

اس قطعے کا یہ مصرعہ "جان دینے میں اُس کو یکتا جان"۔ معترضہ ہے۔ یعنی کوہکن کو جان دینے میں یکتا مان لے اور بے مثل سمجھ لے، پر وہ بھی سہل میں جان نہ دے سکتا کہ اُس میں شیرینی ہے۔ مصرعِ آخر میں (وہ) نہ لانا چاہیے تھا۔ اس سبب سے کہ کوہکن کی خبر اسی مصرعے میں نکلتی ہے یعنی کوہکن باوجود غمِ گیتی اس طرح سہل دے نہ سکتا جان۔ تعقید اس قطعے میں تین وجہوں سے واقع ہوئی ہے۔ اوّل تو یہ کہ مبتدا و خبر کے درمیان میں ایک مصرعے کا مصرع جملۂ معترضہ آگیا۔ دوسرے (یکتا جان) ایسا جملہ ہے کہ اس میں (جان) کا لفظ دو معنی رکھتا ہے جس [سے] سامع کا خیال خصوصاً اس مقام پر بھٹک جاتا ہے۔ تیسرے (وہ) کا لفظ یہ دھوکا دیتا ہے کہ (کوہکن باوجود غمِ گیتی) ناتمام جملہ رہ گیا۔ لیکن اُردو کے محاورے میں یہ داخل ہے کہ جب مبتدا سے خبر کو بُعد ہو جائے تو ایسے مقام پر (وہ) لے آتے ہیں غرض نحوِ اُردو کے اعتبار سے (وہ) پر یہاں اعتراض نہیں ہو سکتا۔

ابن رشیق (ف ۴۵۶ھ) لکھتے ہیں کہ بعض شعر باوجود اس کے کہ طبیعت متوجہ نہیں ہے، فکرِ شعر سے دم گھبراتا ہے، طبیعت پر اس حالت میں بھی جبر کرتے ہیں، اور [یہ] تکلف و تصنع نظم کرتے ہیں کہ جی نہ لگنے کے آثار اور دم گھبرانے کی علامتیں ان کے اشعار میں پائی جاتی ہیں، اور تعقید و تکلف سے کلام خالی نہیں ہوتا۔ غرض یہ کہ جس وقت شعر کہنے میں جی نہ لگے، اُس وقت نہ کہنا چاہیے۔ جبر کرنے سے بہتر یہ ہے کہ حمام کرے، اور گانا سنے، اور نشاطِ طبیعت کے انتظار میں رہے۔[۱]

---

[۱] طباطبائی نے یہاں ابن رشیق کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے، وہ براہِ راست اور مرتب طور پر ان کے یہاں موجود نہیں۔ البتہ العمدة، باب عمل الشعر، وشحذ القريحة له (۱/۲۱۵-۲۰۴) سے مجموعی طور پر اسے ماخوذ و مستنبط قرار دیا جا سکتا ہے۔ (ظ)

مصنف مرحوم کی اس ساری مثنوی میں اس قدر آورد و تصنع ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ آم اصل میں کچھ اچھے نہ تھے جس سے طبیعت خوش ہوتی اور مزہ ملتا۔ محض ولی عہد کی خاطر سے یا فرمائش سے جن آموں کی تعریف کرنے کو جی نہ چاہتا تھا، اُن کی مدح میں مثنوی لکھنا پڑی ہے۔ حالت نشاط میں جو بے تکلفیِ ادا اور آمدِ مضامین ہوتی ہے اور تخیل جو شعر کی جان ہے، جو بے نشاطِ طبیعت کے نہیں پیدا ہوتی، اس مثنوی میں نہیں پائی جاتی۔ غرض کہ اس مثنوی میں شاعری نہیں ہے، محض لطیفہ گوئی و بدیع گوئی ہے۔ اس کے مضامین سے نشاط و اہتزاز نہیں پیدا ہوا، استعجاب و استغراب پیدا ہوتا ہے۔ لیکن لطیفہ کو تخیل کے ساتھ ایسی مشابہت ہے کہ لطیفہ گوئی پر بھی شاعری کا اطلاق ہوتا ہے اور اُسے جزوِ شاعری سمجھتے ہیں۔ وجہ یہ کہ بدیع و لطیفہ سے استعجاب کا اثر تو نفسِ سامع میں پیدا ہوتا ہی ہے۔ الفیہ[1] ابن مالک، ارجوزۂ[2] ابن سینا تھوڑی ہے کہ اُسے شعر نہ کہیں۔ بلکہ اکثر ذی علم و اہلِ قلم جو زندہ دل نہیں ہیں، اور ان کی طبیعت میں وہ انفعالات نفسانیہ جو محرکِ فکرِ شعر ہیں پیدا ہی نہیں ہوتے۔ یعنی غضب و طرب، عُجب و عجب، شوق و خوف، رحم و شرم، عزم و حزم، غم و ہَم، طمع و ورع، محبت و عداوت، رغبت و نفرت، حکمت و عبرت، ارادت و ندامت، رشک و اشک وغیرہ سے اُن کی طبیعت خالی ہوتی ہے۔ یا اس کا اظہار خلافِ مصلحت سمجھتے ہیں اور اُس پر فکرِ مردہ اور خاطرِ افسردہ کے ساتھ شاعری کرنا چاہتے ہیں، اُن کو سوا بدیع گوئی کے اور کوئی چارہ نہیں۔ خصوصاً وہ لوگ جو تمام اقسامِ نظم کو چھوڑ کر فقط غزل گوئی کیا کرتے ہیں کہ دو مصرعوں

---

[1] ابوعبداللہ جمال الدین محمد بن عبداللہ ابن مالک الطائی (ف ۶۷۲ھ) نحو و علوم عربیت کے امام گزرے ہیں۔ اندلس میں پیدا ہوئے۔ دمشق میں زندگی گذاری اور وہیں مدفون ہیں۔ درجنوں کتابوں کے مصنف ہیں، جن میں "الألفية" سب سے مشہور ہے۔ یہ منظوم ہے اور ایک ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ اسی لیے اسے "الفیہ" کہتے ہیں۔ اس کا موضوع علم نحو ہے۔ مصر سے بار بار شائع ہو چکی ہے۔ فرانسیسی اور اطالوی زبانوں میں اس کے ترجمے بھی ہو چکے ہیں۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے:

قال محمد هو ابن مالک   احمد ربی الله خیر مالک   (ظ)

[2] یہ شیخ رئیس ابوعلی الحسین بن عبداللہ (ف ۴۲۸ھ) کا طب میں ایک منظوم رسالہ ہے۔ اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ پیش نظر نسخہ لکھنؤ سے شائع ہوا ہے اور ۹۲ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کا پہلا اور آخری شعر حسب ذیل ہے

الطب حفظ صحة و برء مرض   من سبب في بدن منذ عرض
وقد فرغت من جميع العمل   والآن اقطع بقول مكمل   (ظ)

سے زیادہ اُن کی فکر کو میدان نہیں ملتا، وہ سوا اس کے کہ ہر شعر میں چھوٹے چھوٹے لطیفے ورذرا ذرا سے چٹکلے نظم کرلیں اور کچھ نہیں کر سکتے۔ غرض اس کے شعر ہونے میں شک نہیں۔

لیکن ابن رشیق (ف ۴۵۶ھ) نے شعر کی دو قسمیں لکھی ہیں۔ مطبوع یعنی وہ کلام جو دل سے اور طبیعت سے ہو، اور دوسرے مصنّع و مصنوع یعنی وہ کلام جو بناوٹ سے ہو[1]۔ پھر ایک جگہ لکھتے ہیں کہ کلام میں ایک آمد ہوتی ہے اور ایک آورد۔ آمد تو وہ جو پہلے ہی دفعہ قلم سے جیسی نکل گیا، نکل گیا، اور آورد یہ کہ پھر اُس پر تکرارِ نظر کی، اور اُس میں جو شعر یا فقرہ بے لطف و سست معلوم ہوا، اُسے بہ تکلف بامزہ و درست کر دیا۔ یعنی بعض لفظ بدل دیے، بعض الفاظ اُلٹ پلٹ کر دیے، پھر پڑھ کر اُس کے تیور دیکھے کہ اس مطلب کو ان الفاظ میں ابتداءً اگر ہم کہتے تو یہی نشست ہوتی یا کچھ اور۔ لیکن اُردو اور فارسی والے اس آمد و آورد کو نہیں سمجھ سکتے۔ وجہ یہ کہ اُردو و فارسی میں کوئی شاعر ایسا نہیں گزرا کہ فی البدیہہ سو پچاس شعر کا قصیدہ پڑھ دے۔ اور عرب کے شعرائے جاہلیہ سب کے سب ایسے تھے۔ اس سبب سے کہ وہ اپنی زبان کو اپنے وزان میں کہتے تھے۔ ہماری طرح نہ تھے کہ اپنی زبان کو پرائے اوزان میں کہا کرتے ہیں۔ غرض کہ عرب کے تمام شعرا فی البدیہہ اکثر کہتے تھے۔ اور اُسی کا نام آمد تھا۔ ان میں سب سے پہلے زُہیر (ف ۱۳ قبل ہجرت) نے قصائد خولیات[2] میں یہ طریق اختیار کیا کہ ایک جلسے میں یا ایک شب کی فکر میں قصیدہ کہہ ڈالتا تھا۔ پھر منتظر رہتا تھا کہ طبیعت میں جوشِ نشاط و سرور پیدا ہو تو دوبارہ نظر ڈالے[3] اور اسی تکرارِ نظر کا نام آورد (۶) تھا۔ لیکن زُہیر کی آورد کا کیا پوچھنا۔ اُس کی آورد بس اسی قدر تھی، جس کی تفسیر اُوپر میں نے بیان کی ہے۔ اور اسی آورد کے سبب سے چاہے اور کوئی نہ مانے مگر میری دانست میں، وہ نابغہ (ف ۱۸ قبل ہجرت) وامراؤالقیس (ف ۸۰ قبل ہجرت) سے گوے سبقت لے گیا۔

کاش یہ آورد یہیں تک محدود رہتی تو خوب تھا۔ اسی آورد کے ضمن میں بدیع گوئی شروع ہوگئی اور صنائع و بدائع کی بنا قائم ہوئی۔ پھر بھی اُس زمانے میں ایسا غضب نہیں کرتے

---

[1] العمدة ، ۱۲۹/۱ (باب فی المطبوع والمصنوع) (ظ)

[2] خـولیـات زُہیر کے وہ قصائد جن کی نظم و ترتیب و تہذیب اور لوگوں کے سامنے پیش کرنے میں ایک سال کی مدت لگی تھی۔ (مصباح) (ظ)

[3] العمدة ۱۲۹/۱ (باب فی المطبوع والموصوع) (ظ)

تھے کہ تجنیس یا تقابل یا تطابق کے لیے فصیح لفظ کو چھوڑیں اور ضلع کی رعایت سے معنی کی پسلیاں توڑیں۔ یہ شعرائے مُوَلَّدین[1] نے افراط کر دی کہ صنعت و لطیفہ ہی مقصودِ اصلی ہو گیا۔ معنی کی سستی و نقصان کا مطلق خیال نہ رہا۔ ابن رشیق (ف ۴۵۶ھ) کہتے ہیں کہ قدمائے شعرا قصیدہ بھر میں ایک دو شعر صنعت یا دیوان بھر میں ایک آدھ قصیدہ بدیہہ ہونا پسند کرتے تھے۔ بس اس سے زیادہ صنائع و بدائع کی حرص کرنا کلام کا حسن نہیں، بلکہ عیب ہے[2]۔ مقتضائے طبیعت و عادتِ فطرت کے خلاف ہے۔ صنائع و بدائع طرزِ گفتگو میں نہیں داخل ہیں۔ اسی سبب سے بناوٹ و تصنع کا کلام دل پر اثر نہیں کرتا۔ کسی استاد نے کیا خوب بات کہی ہے کہ میاں شعر ایسا کہو جو تمھارے کام کا ہو، نہ ایسا کہ تم اُس کے کام میں لگے رہو اور وہ تمھارے کام نہ آئے[3]۔ خدا نہ کرے کہ نظم میں یا نثر میں کسی کو تکلف و تصنع کی عادت پڑے۔ حریری (ف ۵۱۶ھ) کے واقعے سے عبرت ہوتی ہے کہ مقامات لکھنے کے بعد اس کی انشا پردازی کی ایسی ہوا بندھی کہ بغداد میں اُس کے لیے منشی دیوان الخلافۃ کی خدمت تجویز ہوئی۔ فوراً حاضر ہوا اور ایک خط لکھنے کا حکم صادر ہوا۔ یہاں بے سجع و تصحیف و صنعتِ مہملہ و معجمہ و رقطا و خیفا و مقلوبِ مستوی کے رستہ ہی نہیں چلتے تھے۔ ایک سطر بھی نہ لکھی گئی اور خفت اٹھانا پڑی[4]۔

دیکھو سلسلۂ سخن کہاں سے کہاں جا پڑا۔ کوئی یہ نہ سمجھے کہ صنائع و بدائع مطلقاً واجب الترک ہیں۔ معنوی صنعتوں کا کیا پوچھنا اور صنائع لفظی کا بھی کیا کہنا؟ صنائع جتنے کہ لفظی یا معنوی ہیں، وہ سب اگر بے تکلفی سے ادا ہو جائیں تو البتہ لفظ و معنی کی زینت ہو جاتی ہے۔ بے تکلفی سے مراد یہ ہے کہ محاورے کا لفظ نہ چھوٹنے پائے۔ بندش میں گنجلک نہ ہونے پائے۔ معنی کے وضوح میں فرق نہ آئے۔ ابن رشیق (ف ۴۵۶ھ) کہتے ہیں قدما میں سے کسی کا قول ہے: جو ایسا شعر ہو کہ اُس

---

[1] مُوَلَّدین: نئے شعرا یا ادبا جو خالص عربی نہ ہوں۔ (ظ)

[2] العمدۃ: ۱/۱۳۰ (ظ)

[3] العمدۃ: ۱/۱۳۳ (ظ)

[4] اس حکایت کے سلسلے میں طباطبائی کا ماخذ غالباً عبدالقادر بغدادی (ف ۱۰۹۳ھ) کی خزانۃ الأدب (۳/۱۱۷) ہے جس میں یہ حکایت اسی طرح درج ہے۔ البتہ خود بغدادی کی صراحت کے مطابق ان کا ماخذ ابن خلکان (ف ۶۸۱ھ) کی وفیات الأعیان (۳/۲۲۷-۲۳۱) ہے، لیکن وہاں اس حکایت کا سیاق و سباق قدرے مختلف ہے۔ (ظ)

کے معنی پوچھے جائیں تو وہ بہت ہی بُرا شعر ہے[۱]۔ صنائع ایسے بے تکلف ادا ہونا چاہیے (کذا = چاہئیں) کہ معلوم ہو محاورے ہی میں داخل تھے۔ یہ گمان بھی نہ گزرے کہ شاعر نے بہ زورِ فکر و زبردستی قصد اس صنعت کو باندھ لیا ہے۔ لیکن بہت سے صنائع ایسے ہیں کہ اُن کو نافہموں نے لفظی صنائع میں شمار کیا ہے، حال آں کہ اُنھیں تزئین و تحسینِ لفظ میں کچھ دخل نہیں۔ جیسے تجنیسِ خطی جسے تصحیف بھی کہتے ہیں۔ خط و حظ و خامہ و جامہ و دوات و دواب و کتاب و کباب میں کہ کچھ خطاط لوگوں کو اس سے حظ ملتا ہوگا، ورنہ ادیب کو تو اس سے کچھ تعلق نہیں۔ یا بے نقط لکھنا۔ لیکن عجب ہے کہ فیضی (ف ۱۰۰۴ھ) سا شخص اس صنعت میں اوقات ضائع کر گیا۔ ساری تفسیر حروفِ غیر منقوطہ میں لکھ ڈالی[۲]۔ اور اسی طرح موارد الکلم بھی[۳]۔ اُردو میں مرزا دبیرؔ (ف ۱۸۷۵ء) و اخترؔ[۴] نے مرثیے بے نقط کہے[۵]۔ یہ صنعت بھی اسم مطابق مسمّٰی کی مہمل ہے۔ ادیب کو ادھر ہرگز توجہ نہ کرنا چاہیے۔ اس سے بڑھ کر حروفِ منقوطہ کا التزام ہے۔ مرزا دبیرؔ (ف ۱۸۷۵ء) فرماتے ہیں:

جب بخت بن قین نے زینت بخشی
زینب نے تشفّی تب بہ شفقت بخشی

---

[۱] العمدة . ۱/۲۰۱ (باب آداب الشعراء) (قال بعض المتقدمين . شر الشعر ما سئل عن معناه) (بہ شکریہ پروفیسر صلاح الدین عمری) (ظ)

[۲] فیضی کی اس تفسیر کا نام "سواطع الالہام" ہے۔ یہ مکمل قرآن کی تفسیر ہے۔ اس کا سالِ تصنیف ۱۰۰۲ھ (۹۳-۱۵۹۳ء) ہے۔ یہ مطبع نول کشور لکھنؤ سے جنوری ۱۸۸۹ء میں شائع ہو چکی ہے۔ اس کی ضخامت ۷۸۰ صفحات ہے۔ (ظ)

[۳] فیضی کی "موارد الکلم" کا موضوع علمِ اخلاق ہے۔ یہ بھی غیر منقوط ہے۔ اس کا سالِ تصنیف ۹۸۵ھ (۷۸-۱۵۷۷ء) ہے۔ یہ مطبع شیخ ہدایت اللہ، کلکتہ سے ۱۲۴۱ھ (۲۶-۱۸۲۵ء) میں شائع ہو چکی ہے۔ اس کی ضخامت ۱۷۸ صفحات ہے۔ (ظ)

[۴] غالباً نواب مرزا آغا محمد تقی خاں اخترؔ لکھنوی (ف مابعد ۱۸۹۱ء) مراد ہیں، جن کے نام سے غیر منقوط مرثیہ "ہم طالع ہما مرادہم رسا ہوا" ۱۸۹۱ء میں مطبع شوکت جعفری، گولا گنج، لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ سید افضل حسین ثابتؔ لکھنوی (ف ۱۹۴۱ء) نے بھی "حیاتِ دبیر" میں اس مرثیے کو اخترؔ مذکور کا ہی بتایا ہے۔ ممکن ہے طباطبائی کا بھی یہی خیال ہو۔ اس کے برخلاف متعدد حضرات کی رائے ہے کہ یہ مرثیہ اصلاً مرزا دبیرؔ کا ہے نہ کہ اخترؔ کا۔ (طالعِ مہر، مرتبہ سید تقی عابدی، ص ۱۱-۱۱۰) (ظ)

[۵] ڈاکٹر سید تقی عابدی نے "طالعِ مہر" میں دبیرؔ کا تمام غیر منقوط کلام یک جا کر دیا ہے۔ (ظ)

تیغیں جر تن چیں بجیں جی بے چین
جنت بخشی نبی نے جنت بخشی[1]

اس رباعی کے مصرعۂ آخر میں اتصالِ حروف کی صنعت بھی موجود ہے۔ اسی طرح انفصالِ حروف کا التزام بھی کوہ کندن و کاہ برآوردن ہے۔ اور رقطا یعنی ایک حرف معجم اور ایک مہمل اسی کو خیفا (۷) بھی کہتے ہیں۔ واسع الشفتین یعنی ب و رپ اور میم کا ترک تاکہ پڑھنے میں ہونٹ سے ہونٹ نہ ملنے پائے۔ جامع الحروف یعنی ایک ہی شعر میں الف بے کے سب حروف آجائیں۔ اظہار المضمر یعنی ایک مصرع ایسا کہیں جس میں پورے پندرہ حروف ہوں اور مکرر کوئی حرف نہ آنے پائے۔ اس کے بعد پھر چار مصرعوں کا ایک قطعہ یا رباعی کہتے ہیں جس کے ہر ہر مصرع میں اُن پندرہ حرفوں میں سے آٹھ حرف معین رہنا ضرور ہے اور باقی سات حرفوں کا لانا منع ہے۔ ان آٹھ حرفوں کی تفصیل یہ ہے۔

پہلے مصرعے میں۔ ۱۔ ۳۔ ۵۔ ۷۔ ۹۔ ۱۱۔ ۱۳۔ ۱۵۔

دوسرے مصرعے میں۔ ۲۔ ۳۔ ۶۔ ۷۔ ۱۰۔ ۱۱۔ ۱۴۔ ۱۵۔

تیسرے مصرعے میں۔ ۴۔ ۵۔ ۶۔ ۷۔ ۱۲۔ ۱۳۔ ۱۴۔ ۱۵۔

چوتھے مصرعے میں۔ ۸۔ ۹۔ ۱۰۔ ۱۱۔ ۱۲۔ ۱۳۔ ۱۴۔ ۱۵۔

مثال

گلشنِ سبز خطِ عارض ہے

طوق طاقت گداز وشس ضیا　　آزری ہیکل بھی عقدِ شعلہ زا
نصرت[2] سبزۂ چمن یہ ہے　　یا کہ ہے خطِ عارضِ حمرا

---

[1] "مرزا سلامت علی دبیر" (ص ۳۴۹) از پروفیسر محمد زماں آزردہ اور "مجتہدِ نظم مرزا دبیر" (ص ۴۳) از ڈاکٹر محمد تقی عابدی میں بھی اس رباعی کا انتساب مرزا دبیر کی جانب کیا گیا ہے۔ ان دونوں کتابوں میں پہلا مصرع اس طرح ہے: "تیغیں جرتن، جبیں شق، جی بے چین" (ظ)

[2] یہ غالباً یعقوب علی خاں نصرت ہیں۔ صاحب خمخانۂ جاوید ان کا تعارف کرتے ہوئے لکھتے ہیں "منشی یعقوب علی خاں ولد حسین علی خاں لکھنوی منیجر جبلی پیپر لکھنؤ۔ انھوں نے لکھنؤ سے ایک رسالہ مسمّی بہ نغمۂ بہار نکالا تھا جو دو سال بڑی آب و تاب سے جاری رہ کر بند ہوگیا۔ میر لطافت خلف امانت مرحوم کے شاگرد ہیں" (۶ ۲۲۹) غالباً ۱۹۳۳ء کے بعد وفات پائی۔ اندازہ ہوتا ہے کہ صنائع لفظی کا انھیں خاص ذوق تھا۔ کیونکہ بحر الفصاحت میں صنعتِ ترصیع، صنعتِ منقوطہ، صنعت فوق النقاط، صنعت تحت النقاط، صنعت متصل الحروف، صنعت منفصل الحروف کی مثالیں ان کے کلام سے پیش کی گئی ہیں۔ (ظ)

یا جیسے مقلوب مستوی جس کے الٹنے سے وہی عبارت پھر نکل آئے۔ جیسے مرزا دبیر (ف ۱۸۷۵ء) کا یہ مصرع:

آرام ہمارا ہے یہ آرام ہمارا[1]

یا انیس مرحوم کا یہ فارسی مطلع:

امید آشنایاں شادیِ ما   امید آباد شد (۸) آبادیِ ما[2]

معما و تاریخ کہنا بھی ازیں قبیل ہے۔ ان میں کوئی صنعت نہ معنوی ہے نہ لفظی۔ کچھ رسمِ خط سے متعلق ہیں، کچھ صفاتِ حروف سے، کچھ اعدادِ حروف سے۔ ان سب صنائع کا استعمال کرنا نظم میں ہو کہ نثر میں، ادیب کا کام نہیں، جفار و رمال کا پیشہ ہے۔ ان سب صنائع کی بھی تفصیل کرنے سے غرض یہ تھی کہ جو صنائع کہ قابلِ احتراز ہیں، اور جن سے خوبیِ لفظ و معنی کو کچھ تعلق نہیں، بلکہ ضرر و نقصان ہی پہنچتا ہے، وہ سب ایسے ہی صنائع ہیں۔ ان قاذورات[3] سے کلام کو پاک رکھنا ضرور ہے۔ لیکن ان کے علاوہ جو معنوی و لفظی صنائع ہیں، وہ کلام کا زیور ہیں۔ اُن کی خوبی میں کوئی شک نہیں۔ ہاں اُن صنائع کا محلِ استعمال سمجھنا خداداد بات ہے۔ کچھ فارسی و اُردو پر منحصر نہیں ہے۔ تمام دنیا کے شاعر ہر زبان اور ہر زمان کے اہلِ قلم اُن صنعتوں کو زیورِ کلام بنایا کیے۔ اور اب بھی یہی طریقہ جاری ہے۔ جو شعرا کہ اپنی اپنی زبان میں خدائے سخن سمجھے گئے ہیں، والمیکی (ف ۱۵اق م)، ورجل (ف ۱۶۱۶ء)، شکسپیئر، فردوسی (ف ۴۱۱ھ)، انیس (ف ۱۸۷۴ء) وغیرہ ان سب کے کلام میں صنائع معنویہ و لفظیہ کثرت سے ہیں اور اُن کا اندازِ بیان اس بات کا شاہد ہے کہ انھیں اِن صنعتوں کے استعمال کرنے میں اہتمامِ بلیغ تھا۔ اور لفظ و معنی کی صنعت بہ نسبت ان صنائع کے جن کی تفصیل گذری، بہت آسان معلوم ہوتی ہے، لیکن اُن کا صرف کرنا نہایت مشکل امر ہے۔ بلکہ سہلِ ممتنع ہے۔ تجنیس خطی کا ذکر تو گذرا، اب تجنیس لفظی کو خیال کرو۔ ایک ہی مصرع اس وقت مجھے یاد ہے:

---

[1] ڈاکٹر رحمت یوسف زئی نے بھی قلب مستوی کی مثال میں اس مصرعے کا انتساب مرزا دبیر کی جانب کیا ہے۔ (اردو شاعری میں صنائع بدائع : ص ۲۷۹) (ظ)

[2] مرزا دبیر کے فارسی مجموعۂ کلام "مصحفِ فارسی" مرتبہ سید محمد تقی عابدی میں یہ مطلع موجود نہیں۔ (ظ)

[3] قاذورات : نجاستیں (ظ)

نقشِ سمِ سبک تگت سجدہ گہِ سبکتگیں[1]

کون ایسا ہے جو سبک تگ و سبکتگین کے اشتقاق سے مزہ نہ اٹھائے گا؟ ردّالعجز علی الصدر نام تو اتنا بڑا مگر صنائع لفظیہ میں سے یہ صنعت بھی دیکھنے میں ذرا سی بات معوم ہوتی ہے کہ ایک جملے کا آخر دوسرے کا اوّل ایک ہی لفظ کی تکرار سے ہو۔ یہ کون سا مشکل کام ہے؟ اور کون سی اس میں کاری گری ہے؟ مگر اس مطلعے میں اسی صنعت کا حُسن دیکھو تو معوم ہو کہ اظہار المضمر و مقلوب مستوی وغیرہ کی کچھ حقیقت ہی نہیں، اس کے آگے۔

کیا کہیں تا کل بسر کرتے ہیں کس مشکل سے ہم   چارہ گر سے دردِ ناداں، درد سے دل، دل سے ہم[2]
تمام عمر یونہیں طے کی میں نے منزلِ عشق   گرا تو اٹھ نہ سکا اور اٹھا تو چل نہ سکا[3]

معنوی صنعتوں میں تلمیح یعنی کسی قصے کی طرف شارہ کر دینا کیسی سہل سی بات معلوم ہوتی ہے اور یونانی ولاطینی شعرا میں، بلکہ اُن کی تقلید سے انگریزی زبان کے شاعروں میں بھی یہ صنعت کس قدر مشہور ہے؟ اس کے صرف کرنے میں کس قدر افراط کرتے ہیں۔ جوگ ان زبانوں سے ماہر ہیں اُن سے پوچھو کہ فقط شعر سمجھنے کے لیے کس قدر دیو افسانے اُنھیں یاد کرنا پڑتے ہیں۔ جن قصوں سے کہ نہایت نفرت ہوتی ہے تاریخ کی طرح اُسی کو یاد رکھتے ہیں کہ شعر ہی سمجھ میں نہیں آ سکتا اگر وہ سب کہانیاں یاد نہ ہوں۔ کیا اس صنعت کی خوبی میں کوئی شک ہو سکتا ہے؟ لیکن کہنا اس کا نہایت دشوار ہے۔ دیکھو کیا خوب کہا ہے:

زعشق زادم و عشقم بکشت زار و دریغ   خبر نداد برستم کسے کہ سہرابم[4]

اسی طرح طباق ایک صنعتِ معنوی ہے جس میں متقابل ومتنافی چیزوں کو جمع کرتے ہیں۔ یہ کام بہ ظاہر کیسا آسان ہے؟ مگر کرنا بہت مشکل ہے۔

یوں مر کہ نہ یاروں کو ہو بھری تر مُردہ   یوں جی کہ طبیعت پہ نہ ہو بار کسی کی[5]

عکس بھی ایک سہل سی صنعتِ معنوی معلوم ہوتی ہے مگر کہنا آسان نہیں۔

---

[1] و [2] ان اشعار کے مصنفین کا علم نہ ہوسکا

[3] و [4] ان اشعار کے مصنفین کا علم نہ ہوسکا

[5] دیوانِ طباطبائی : ص ۳۰۵ (ط)

اُن کو آتا ہے پیار پر غصہ   مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے[1]

قصہ کوتاہ یہ استیعاب صنائع کا مقام نہیں ہے، نہ آج تک کسی سے استیعاب ہو سکا۔ جتنا کتب بلاغت میں ہے، بہت کم ہے اور جتنا چھوٹ گیا، بہت زیادہ ہے۔ دقت پسند طبیعتیں ناتجربہ کاری سے اُن صنائع کو کھیل کر ادھر متوجہ نہیں ہوتیں۔ اور جو باتیں کہ واقع میں کھیل ہیں اُن کو دقیق سمجھ کر صنعت خیال کرتی ہیں۔ یہ نہیں سمجھتے کہ اگر صنائع معنویہ و لفظیہ کو بے تکلفی سے کہہ سکیں، تو اُس کے آگے معما و تاریخ وغیرہ ہیچ ہیں۔

نظر آتا ہے یوں مجھے یہ ثمر
کہ دواخانۂ ازل میں مگر
آتشِ گل پہ قند کا ہے قوام
شیرے کے تار کا ہے ریشہ نام

لفظِ ازل کچھ بے محل ہے۔ ازل کی جگہ قدر بہتر تھا۔

یا یہ ہوگا کہ فرطِ رافت سے
باغبانوں نے باغِ جنت سے
انگبیں کے، بہ حکمِ رب الناس
بھر کے بھیجے ہیں، سر بہ مُہر گلاس

یعنی باغبانوں نے باغِ جنت سے + بھر کے بھیجے ہیں سر بہ مُہر گلاس جس کے رس میں ہے انگبیں کی مٹھاس۔ اس قطعے میں رب الناس بھرتی کا لفظ ہے۔ قافیے کی ضرورت رفع کرنے کے لیے یہ تکلف (۹) کیا ہے۔ عربی و فارسی کے ایسے الفاظ جو محاورۂ اُردو میں جاری نہیں ہیں اور غریب معلوم ہوتے ہیں، اکثر فصحا کے کلام میں موجود ہیں۔ لیکن وہاں تازگیِ لفظ ان کو منظور ہوتی ہے وراس کے لیے خاص مقامات ہیں۔ کسی کو یہ دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ ہمیں بھی اسی طرح غریب لفظ کا باندھنا درست ہے۔ یہاں ایک نکتۂ باریک ہے کہ بیان نہیں ہو سکتا، تاہم اتنا سمجھ لینا چاہیے کہ فصحا جہاں پر کسی ایسے لفظ کو استعمال کرتے ہیں، وہ لفظ معلوم ہوتا ہے کہ نگینہ جڑ

---

[1] صنم خانۂ عشق، امیر مینائی ص ۲۰۵۔ یہاں مصرع اول میں "اُن کو" کے بجائے "تم کو" ہے۔ (ظ)

دیا ہے۔ بات یہ ہے کہ بعض مقامات کا مقتضیٰ یہ ہوتا ہے کہ ادیب چاہتا ہے آسمان سے تارے توڑ لائے اور لفظ کے بدلے اُسے یہاں لگا دے۔ مثلاً کبھی فرطِ محبت کے مقام پر جدتِ الفاظ کی ضرورت پڑتی ہے۔ جیسے میر انیسؔ (ف ۱۸۷۴ء) کہتے ہیں:

ع وہ لوذعی[۱] کہ جس کی فصاحت دلوں کو بھائے[۲]
ع شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں[۳]

آتشؔ (ف ۱۸۴۷ء) کہتے ہیں:

ان انکھڑیوں میں اگر نشۂ شراب آیا   سلام جھک کے کروں گا جو پھر حجاب آیا[۴]

اظہارِ شان وشکوہ کے مقام پر میر انیسؔ کہتے ہیں:

ع حُلّے انھیں استبرق و سندس کے ملیں گے[۵]

مبالغے کے مقام پر مصنف مرحوم نے جدتِ لفظ کیا خوب کی ہے:

ع شوقِ عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

جو شخص تازگیِ الفاظ کے مقامات کو پہچانتا ہے، اور الفاظِ تازہ ڈھونڈ لیتا ہے، خبر کو انشا کی

---

[۱] لوذعی: زود فہم۔ نہایت عقل مند۔ فصیح (ظ)

[۲] روحِ انیس، ص ۲۲۶، مراثیِ انیس ۱/۳۳۹ (جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے) پورا بند اس طرح ہے
میری طرف سے کوئی بلائیں تو لینے جائے   عین الکمال سے تجھے بچے خدا بچائے
وہ لوذعی کہ جس کی طلاقت دلوں کو بھائے   دو دن میں ایک بوند بھی پانی کی وہ نہ پائے
غربت میں پڑ گئی ہے مصیبت حسینؑ پر
فاقہ یہ تیسرا ہے مرے نورِ عین پر
(مراثیِ انیس میں "لوذعی" کے بجائے "خوش بیاں" اور "دو دن میں" کے بجائے "دو دو دن" ہے) (ظ)

[۳] روحِ انیس ص ۲۲۶؛ مراثیِ انیس ۱/۳۳۹ (جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے) پورا بند اس طرح ہے:
یہ حسنِ صوت اور یہ قراءت یہ شد و مد   حقا کہ افصح الفصحا ہے انھیں کا جد
گویا ہے لحنِ حضرتِ داؤدؑ باخرد   یارب رکھ اس صدا کو زمانے میں تا ابد
شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاضِ رسول میں

[۴] کلیاتِ آتش: ص ۵۳ (دیوانِ اول) (ظ)

[۵] مراثیِ انیس (۱-۳) مرتبہ طباطبائی میں یہ مصرع دست یاب نہیں ہوا۔ (ظ)

صورت میں ادا کر سکتا ہے، حقیقت کی جگہ مجاز اور تصریح کے مقام پر کنایہ کے استعمال پر قدرت رکھتا ہے، ورتشبیہ متحرک بہ متحرک معنی صیر ورت[1] کے ساتھ لا سکتا ہے، اور محاورے میں ڈوب کر لکھتا ہے، اور مطلب دل نشیں کر دیتا ہے، بس اسی کا قلم سحر طراز ہے۔ ابن رشیق کہتے ہیں جس کی طبیعت معنی آفریں نہ ہو یا جس کے الفاظ میں تازگی نہ ہو، اور لوگ جس بات میں ادائے معانی سے قاصر رہ جاتے ہیں، ادیب اُس میں معنی زیادہ نہ کر سکے، یا یہ کہ جس بات میں غیر ضروری الفاظ وہ بول جاتے ہیں، شاعر و ادیب اُس میں سے لفظ نہ کم کر سکے، یا ایک بات کو پھیر کر دوسری طرف نہ لے جا سکے، اُسے ادیب اور شاعر نہیں کہہ سکتے۔

لیکن لفظ کی تازگی و ابتذال کو پہچاننا فطری امر ہے۔ جیسے ہرن اور چیتل کا خوش نگاہ ہونا اور گرگ و شغال کا بد نظر ہونا بہ حکمِ فطرت ہے۔ جو شخص اس ودیعتِ فطری سے محروم ہے، وہ یہ بات نہیں سمجھ سکتا کہ مصنف کے اس قطعے میں (انگیں کا) لفظ تازہ ہے اور (رب الناس) غریب ہے۔ (سر بہ مہر) خوب صورت ہے اور لفظ (رافت) کریہہ۔ ابن اثیر (ف ۶۳۷ھ) لکھتے ہیں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو لفظ کے حسن و قبح کے منکر ہیں اور قائل ہیں کہ واضع نے جو لفظ بنایا ہے، اچھا ہی بنایا ہے۔ اُن کی یہ مثال ہے جیسے کوئی نازنیں، سہی قد و نازک اندام میں اور ایک حبشن میں جس کے گھنڈی سے بال، کملا سی بھویں، پھٹی پھٹی آنکھیں، مینڈکی سی ناک، کلیجے سے گال، گردہ سے ہونٹ، پھاوڑا سے دانت ہوں، کچھ فرق نہ کرے۔ اسی طرح لفظ کا سج دینا بھی نگینوں کے جڑنے سے کم نہیں۔ ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) کا یہ مطلع ہے:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا   طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا[2]

الفاظ بھی نہیں بلکہ محض نظمِ الفاظ کے حسن سے شان دار و پُرشکوہ ہو گیا۔ اگر معنی کو دیکھیے تو کچھ بھی نہیں۔ میرے سینے میں داغِ فراق ہے۔ میرا گریباں چاک ہے۔ داغ کو آفتاب اور چاک جیب کو صبح کہنا تشبیہِ مبتذل ہے۔ سب ہی کہا کرتے ہیں۔ فقط ان الفاظ کی ہیئت اجتماعی نہایت شان دار ہے۔ شعر کا ایک لفظ دوسرے لفظ کے پہلو میں وہ حسن دے رہا ہے، جیسے

---

[1] صیرُورت : ایک حالت سے دوسری حالت کی طرف پلٹنا۔ (ظ)

[2] دیوان ناسخ : ۳/۱ (ظ)

جواہرات کی لڑی میں زُمُرد پر یاقوت کا رنگ کھلتا ہے اور لاڑی[1] کے پاس نیلم سے جان پڑجاتی ہے۔ لیکن ہر ایک جوہری اس طرح موتی نہیں پرو سکتا۔ اس کی تمیز خداداد بات ہے۔ ایک شخص مجھ سے کہنے لگے اگر ناسخ نے یوں کہا ہوتا:

ع میرا سینہ ہے مطلع آفتابِ داغِ ہجراں کا

تو لفظ مطلع لفظ طلوع سے جو دوسرے مصرعے میں ہے، بہ نسبت لفظ شرق کے زیادہ تر مناسب ہوتا۔ میں نے کہا طلوع میں بے شروق کے بھلا کیا حسن ہے۔ بیت کا چراغ ہی گل ہوجاتا۔ پھر یہ کہ لفظ (مطلِع)، بہ کسرِ لام ہے[2]۔ یہاں کسر کے سبب سے مصرعے میں ثقلِ ناگوار پیدا ہوتا ہے، جسے صاحب ذوقِ سلیم سمجھ سکتا ہے۔ یعنی کسرۂ لام کے سبب سے جمع کے ساتھ التباس ہوجاتا ہے۔ اور جو لفظ کہ جمع کی صورت رکھتی ہو، اس کے ساتھ (ہے) کا لفظ کانوں کو بُرا معلوم ہوتا ہے۔ ”مرا سینہ (ہے مطلِع) آفتابِ داغِ ہجراں کا“

یا لگا کر خضر نے شاخِ نبات
مدّتوں تک دیا ہے آبِ حیات
تب ہوا ہے ثمر فشاں یہ نخل
ہم کہاں ورنہ اور کہاں یہ نخل

خضر کا نام دو طرح سے نظم میں ہے۔ بہ سکونِ ضاد اور بہ کسرِ ضاد فَخِذ و کَتِف کے وزن پر۔ مصنف نے یہاں خِضِر باندھا ہے اور اُسے دیکھ کر اُن کے متبعین نے دھوکا کھایا۔ وہ سمجھے استاد نے خضَر باندھ دیا اور اس شعر کو سند قرار دے کر نظر و ثمر کے قافیے میں خضر باندھنے لگے۔ یہ غلط ہے اور متبعین کی خطا ہے۔ مصنف کا کلام اصل میں فشاں ہے غلط تو ہوا، مگر خود لحن و غلط سے پاک ہے۔ نخل درختِ خرما کو کہتے ہیں۔ فارسی والوں نے عموماً درخت کے معنی پر باندھا ہے، مگر کن فارسی والوں نے؟ جو عربی سے بے خبر ہیں۔ ایسے لوگوں کا تصرف قابلِ استناد نہیں۔ غرض

---

[1] لاڑی چھوٹا لال۔ تامڑا۔ ایک قسم کا بنا ہوا چھوٹا مونگا (آصفیہ) (ظ)

[2] عربی زبان میں مسجد، مشرق اور مغرب کی طرح مطلع بہ کسرِ لام زیادہ مستعمل ہے۔ لیکن امامِ عربیت سیبویہ (ف ۱۸۰ھ) کے قول کے مطابق مطلَع بہ فتحِ لام بھی مستعمل اور جائز ہے۔ اسی طرح قصیدے کا پہلا شعر بھی بہ فتحِ لام مطلَع ہی کہلاتا ہے۔ لہٰذا طباطبائی کا متذکرہ بالا بیان جزوی صداقت کا حامل ہے۔ (ظ)

آم کے درخت کو نخل کہنا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔

تھا ترنجِ زر، ایک خسرو پاس
رنگ کا زرد پر کہاں بو باس
آم کو دیکھتا اگر یک بار
پھینک دیتا طلاے دست افشار

نقل ہے کہ خسرو پرویز کے پاس اس طرح کا کندن تھا کہ ہاتھ سے دبا کر جو چیز چاہو اُس کی بنالو۔ پرویز نے اُس کا ترنج بنوایا تھا۔ دستارخوان پر رکھا جاتا تھا۔ پھر کسریٰ نے اُسے سونے کا ساگ بنوایا اور زینت دستارخوان کیا۔ خاقانی (ف) نے اسی مضمون کی تلمیح کی ہے۔

پرویز و ترنجِ زر، کسریٰ و ترہ زرّیں   زرّیں ترہ کو برخواں (۱۰) ہمدو کم (۱۱) زکو برخواں (۱۲)[1]

دست افشار اسی سبب سے کہتے تھے کہ موم کی طرح ہاتھ ہی سے دب جاتا تھا۔ طلا سونے کے معنی پر معتبرین فارس نظم کر چکے ہیں۔ گو اس لفظ کی تحقیق کسی نے قابلِ تشفی نہیں لکھی، لیکن اس معنی پر عربی میں قطعاً نہیں آیا ہے۔ (خسرو پاس) میں (کے) کا حذف محاورے میں ہے، لیکن قریب ترک ہو جانے کے ہے۔ شرف (ف مابعد ۱۸۸۸ء) کہتے ہیں:

اک نگاہِ ناز میں دونوں اُڑائے جائیں گے   دل کلیجے پاس تڑپے گا، کلیجا دل کے پاس[2]

رونقِ کارگاہِ برگ و نوا (۱۳)
نازشِ دودمانِ آب و ہوا

برگ ونوا ساماں کے معنی پر بھی ہے اور برگ درختان ونواے مرغاں کا بھی ایہام ہے۔

---

[1] دیوان خاقانی شیروانی مرتبہ علی عبدالرسولی (ص ۶۴۳-۳۴۳) کے مطابق یہ الگ الگ اشعار کے مصرعے ہیں، جن کی صحیح ترتیب اس طرح ہے

کسریٰ و ترنجِ زر، پرویز و ترہ زرّین   برباد شدہ یکسر باخاک شدہ یکساں
پرویز ببر خوانے زرّیں ترہ گستردے   کردے زبساطِ زر زرّیں ترہ را بستاں
پرویز کنوں گم شد، زاں گم شدہ کمتر گو   زرّیں ترہ کو برخواں، رو کم ترکوا برخواں (ظ)

[2] دیوان آغا حجو شرف۔ ص ۱۴۴۔ دیوان میں مصرع اول اس طرح ہے:

ع "اک خدنگِ ناز سے دونوں اڑائے جائیں گے" (ظ)

رہروِ راہِ خلد کا توشہ (۱۴)
طوبیٰ و سدرہ کا جگر گوشہ

موسیٰ وعیسیٰ وطوبیٰ ودنییٰ وعقبیٰ وہیولیٰ ولیلیٰ کو امالہ کر کے قدما نے الف کو ی کر دیا ہے اور دونوں طرح نظم کیا ہے۔ یہ دیکھ کر متاخرینِ اہلِ فرس نے جو عربی سے بیگانہ تھے، غضب کا دھوکا کھایا ہے۔ جن الفاظِ عربی میں اصلی ی ہے اُس کو بھی الف مقصورہ سمجھے اور دونوں طرح نظم کرنے لگے۔ مثلاً تجلّی وتسلّی وتماشی وتحاشی کو تسلا وتجلا وتماشا بے تحاشا کہنے لگے۔ اس شعر کا پہلا مصرع باعتبارِ معنی بہت سست ہے۔ آم کو زادِ راہِ عقبیٰ کہنا بے مزہ بات ہے۔

صاحبِ شاخ وبرگ وبار ہے آم
ناز پروردۂ بہار ہے آم

پروردہ مُرَبّی (مُرَبّا) کو بھی کہتے ہیں[1]۔ یہ ضلع بولنا منظور تھا۔ اوپر والا مصرع برائے بیت کہنا پڑا۔

خاص وہ آم جو نہ ارزاں ہو
نوبرِ نخلِ باغِ سلطاں ہو

اس شعر میں نخلِ باغِ سلطاں سے ولی عہد مراد ہیں جیسا کہ دوسرے شعر سے ظاہر ہوتا ہے۔ (۱۵)

وہ کہ ہے والیِ ولایتِ عہد (۱۶)
عدل سے اُس کے ہے حمایتِ عہد

پہلے عہد سے عہد وپیمانِ سلطنت اور دوسرے عہد سے زمانہ ووقت مراد ہے۔ (۱۷)

فخرِ دیں، عزِّ شان وجاہِ جلال (۱۸)
زینتِ طینت و جمالِ کمال (۱۹)

یعنی ممدوح کی ذات دین کے لیے باعثِ فخر اور کمال کے واسطے جمال ہے اور یہ دونوں اضافتیں مانوس ہیں۔ باقی زینتِ طینت وعزتِ شان وجاہِ جلال کی اضافتیں محض صنعت

---

[1] لغت نامۂ دہخدا ۲۸۳۳/۴ اور فرہنگ معین ۶۳/۱ کے (مادۂ پرورد) سے طباطبائی کے بیان کی تصدیق ہوتی ہے (ظ)

کے لیے ہیں (۲۰)۔ تکلف و تصنع سے خالی نہیں۔

کارفرمائے دین و دولت و بخت
چہرہ آرائے تاج و مسند و تخت

مراعاۃ النظیر و ترصیع اس شعر میں ہے اور بے تکلف ہے۔ (۲۱)

سایہ اُس کا ہما کا سایہ ہے
خلق پر، وہ خدا کا سایہ ہے

ہُما، عنق، سیمرغ، موسیقار یہ سب طائر شاعروں نے پال رکھے ہیں۔ پھر ہما کا سایہ پڑنے سے بادشاہی ملنا، چاندنی کا کتان کو ٹکڑے کرنا، اور زخمی کو مار جانا، زمرد کے سامنے افعی کا اندھا ہونا، موسیقار ققنس کے نغموں سے جنگل میں آگ لگ جانا، کبک کا آگ کھانا، اور سمندر کا آگ میں رہنا، یہ سب باتیں یقینیات میں داخل ہیں۔ جمشید کا جامِ جہاں نما بنانا، فلاطون کا خم میں بیٹھنا، لیلیٰ کی فصد کھلنے سے مجنوں کا خون بہنا، اخبارِ متواتر میں سے ہے۔ لیکن اُردو و فارسی کے شعر پر یہ منحصر نہیں ہے۔ دنیا کی قدیم و جدید جتنی زبانیں ہیں، سب میں شاعری ایسے مضامین سے خالی نہیں ہے۔ دیکھو یونانی و لاطینی اور اُن کے مقلدین اہلِ یورپ جو اس زمانے میں ہیں کس قدر خرافات کہانیاں، دیو و پری کے افسانے امورِ مسلمہ میں سے فرض کر کے صنعتِ تلمیح کو اسی میں صرف کیا کرتے ہیں۔

اے مُفیضِ وُجودِ سایہ و نور
جب تلک ہے نمودِ سایہ و نور
اِس خداوند بندہ پرور کو
وارثِ گنج و تخت و افسر کو
شاد و دلِ شاد و شادماں رکھیو
اور غالب پہ مہرباں رکھیو

شاد و دل شاد و شادماں تینوں لفظ ایک ہی معنی کے ہیں، مگر اس محل میں تکرار معنی کیا، تکرار لفظ بھی ہوتی تو بے جا نہ تھی۔ گویا مطلب یہ ہے شاد رکھیو، شاد رکھیو، اور شاد رکھیو اور باوجود تکرار لفظ کے بھی بُرا نہیں معلوم ہوتا۔ اور جب کہ لفظ میں ذرا ذرا تصرف کر دیا تو اور بھی لطف

ہوگیا۔ رکھنا کے مقام پر رکھیو ابھی تک محاورے میں جاری ہے، بلکہ فصحا کی زبان ہے۔
مونس (ف ۱۸۷۵ء) کہتے ہیں:

دیجو نہ سرکشوں کو اماں، اے دلاورو!　　اعدا سے چھین لیجو نشاں، اے دلاورو!
جیتے نہ پھریو صدقے ہو ماں، اے دلاورو!　　جانوں پہ کھیل جائیو، ہاں اے دلاورو!
میری تمھیں میں جان ہے گو بے حواس ہوں
تم مڑ کے دیکھ لو کہ میں پردے کے پاس ہوں[1]

پانچویں مصرعے میں (ہے) کے بعد (گو) اور پھر (ی) تقطیع میں گر گئی۔ نہایت مکروہ لفظ پیدا ہوتا ہے (۲۲)۔ مونس مرحوم سے بعید ہے۔ چُوک جانے کی وجہ غالباً یہ ہوئی ہے کہ میر انیس (ف ۱۸۷۴ء) کے طرز میں پڑھتے وقت پانچویں مصرعے کے درمیان میں ضرور وقف کیا کرتے ہیں اور جب (ہے) پر وقف کر دو تو پھر نظر چُوک جاتی ہے اور تقطیع میں جو قباحت ہوگئی ہے وہ چھپ جاتی ہے۔

قطعات

(۱)

اے شہنشاہِ فلک منظرِ بے مثل ونظیر
اے جہاں دارِ کرم شیوۂ بے شبہ وعدیل

شِبہ وشبیہ ومثل ومثیل ونظیر وعدیل سب الفاظ مترادف ہیں۔ فلک منظر کے یہ معنی کہ جس نے ممدوح پر نظر کی، اُس نے گویا فلک پر نظر کی۔ اُس کا منظر اور اُس کی رفعت فلک کی سی ہے۔

پانو سے تیرے مَلے فرقِ ارادت، اورنگ
فرق سے تیرے کرے کسبِ سعادت، اِکلیل (۱)

سرِ ارادت وجبینِ نیاز ودستِ دعا وپائے طلب وچشمِ امید ولبِ سوال ودندانِ آز وبازوئے جہد وانگشتِ حیرت وگردنِ طاعت وکمرِ خدمت وزانوئے ادب وکفِ افسوس وغیرہ

---

[1] مجموعہ مرثیہ میر مونس مرحوم ۵۳/۳ (جب آسماں پہ مہر کا زریں نشاں کھلا) (ظ)

میں ویسی ہی اضافت ہے، جسے ادنائے ملابست کافی ہوگئی ہے۔ اگر یوں کہتے کہ "پاؤں پر تیرے رکھے فرقِ ارادت اورنگ" تو معنی اُلٹے ہوجاتے۔ اس سبب سے کہ اورنگ پر پاؤں ہوتا ہے نہ کہ پاؤں پر اورنگ سر رکھے۔ مصنف نے اورنگ کا پاؤں کے نیچے ہونا ملحوظ رکھا ہے۔

تیرا اندازِ سخن شانۂ زلفِ الہام
تیری رفتارِ قلم جنبشِ بالِ جبریل

جس طرح شانہ زلف کی گرہوں کو کھول دیتا ہے، اُسی طرح تیرا سخن الہامی دقائق کو سلجھا دیتا ہے۔ شاید یہ اشارہ بھی مصنف نے کیا ہے کہ سینِ سخن کے دندانے شانے سے مشابہت رکھتے ہیں۔ لیکن یہ مطلب الجھا ہوا رہ گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں جو تشبیہِ بدیع پیدا کی ہے الہامی مضمون ہے۔

تجھ سے عالم پہ کھلا رابطۂ قربِ کلیم
تجھ سے دنیا میں بچھا مائدۂ بذلِ خلیل

مطلب یہ ہے کہ جنھوں نے قربِ کلیم و بذلِ خلیل کو آنکھوں سے نہ دیکھا تھا، انھوں نے تیرے سبب سے دیکھ لیا کہ تجھ میں دونوں وصف موجود ہیں۔

بہ سخن اوج دِہِ مرتبۂ معنی ولفظ
بہ کرم داغ نِہِ ناصیۂ قلزم و نیل

مطلب ظاہر ہے، لیکن معنی ولفظ کے متعلق جو مباحث فنِ بلاغت میں مذکور ہیں، اُس کا ذکر یہاں لطف سے خالی نہیں۔ بڑے بڑے فصحائے ماہرین وائمۂ فنِ بلاغت کا اس بات پر اتفاق ہے کہ معانی ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ فقط لفظ و بندش وطرزِ ادا کاتب وادیب کا کمال ہے۔ ماہیت انسانی سب میں ایک ہی ہے۔ انفعالات سب طبیعتوں میں ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں، پھر مضامین کہاں سے الگ الگ آئیں گے؟ اور لفظ کا غلبہ معانی پر ظاہر ہے۔ مثلاً یوں کہتے ہیں کہ تو آفتاب ہے اور یوں نہیں کہہ سکتے کہ تو سورج ہے۔ اس سبب سے علمانے معانی کے مباحث کی طرف بہت کم توجہ کی۔ فقط اقسام بیان کرکے رہ گئے یعنی مدح و تشبیب، ہجاء و رثاء[1]، اعتذار

---

[1] رثاء، مرثیہ (ظ)

واستعطاف، زجر و عتاب، فخر و وصف، شکر و شکایت۔ بس آگے آئی آیت۔ اور الفاظ کے مباحث اور ادائے معانی کے طریقے بیان کرنے میں پانچ فن منضبط کیے ہیں۔ صرف، نحو، معانی، بدیع بلکہ فنِ لغت و مصطلحات بھی اس میں شامل ہے۔

ابنِ رشیق (ف ۴۵۶ھ) کہتے ہیں اکثر لوگوں کی رائے یہی ہے کہ خوبیِ لفظ میں معنی سے زیادہ اہتمام چاہیے۔ لفظ قدر و قیمت میں معنی سے بڑھ کر ہے۔ اس سبب سے کہ معنی خلقی طور سے سب کے ذہن میں موجود ہیں۔ اس میں جاہل و ماہر دونوں برابر ہیں، لیکن لفظ کی تازگی اور زبان کا اسلوب اور بندش کی خوبی ادیب کا کمال ہے۔ دیکھو مدح کے مقام میں جو کوئی تشبیہ کا قصد کرے گا، وہ ضرور کرم میں ابر، جرأت میں ہژبر، حسن میں آفتاب کے ساتھ ممدوح کو تشبیہ دے گا۔ لیکن اس معنی کو اگر لفظ و بندش کے اچھے پیرائے میں نہ ادا کر سکا تو یہ معنی کوئی چیز نہیں[1]۔ غرض کہ یہ مسلم ہے کہ معانی میں سب کا حصہ برابر ہے، اور سب کے ذہن میں معانی بہ حسب فطرت موجود ہیں، اور ایک دوسرے سے معنی کو ادا کرتا رہتا ہے۔ کسی کاتب یا شاعر کو معنی آفریں یا خلاقِ مضامین جو کہتے ہیں، تو اس کا یہ مطلب ہے کہ جو معانی کسی قلم سے نہ نکلے تھے وہ اس نے بیان کیے۔ اور یہ شبہہ کرنا کہ ہر مضمون کے چند محدود پہلو ہوتے ہیں، جب وہ تمام ہو چکتے ہیں تو اس مضمون میں تنوع کی گنجائش نہیں رہتی۔ اب بھی، گر اس کی چھیڑ کیے جائیں گے تو بجائے تنوع، تکرار و اعادہ ہونے لگے گا، صحیح نہیں۔ تفنن و تنوع کی کوئی حد نہیں۔ مثلاً دو لفظوں کا ایک مضمون ہم یہاں لیتے ہیں

"وہ حسین ہے۔"

اس میں ادنیٰ درجہ کا تنوع یہ ہے کہ لفظ حسین کے بدلے اس کے مرادف جو الفاظ مل سکیں انھیں استعمال کریں۔ مثلاً:

وہ خوبصورت ہے۔ وہ خوش جمال ہے۔ وہ خوش گل ہے[2]۔ وہ سندر ہے۔ اس کے اعضا میں تناسب ہے۔ حسن اس میں کوٹ کوٹ کے بھرا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اس کے بعد یہ دلالت

---

[1] العمدة ۱۲۷، باب في اللفظ والمعنى - حجة من آثر اللفظ (ظ)

[2] طباطبائی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں "ایران کے لوگ خوب صورت کو خوش گل کہتے ہیں" (مقالات طباطبائی۔ ص۲۶۹) (ظ)

قرینۂ مقام ذرا معنی میں تعمیم کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

وہ آشوبِ شہر ہے۔ کوئی اُس کا مدِّ مقابل نہیں۔ اُس کا جواب نہیں۔ اُس کا نظیر نہیں۔ وہ لاثانی ہے۔ وہ بے مثل ہے وغیرہ۔

پھر اسی مضمون میں ذرا تخصیص کر دیتے ہیں، لیکن ویسی ہی تخصیص جو محاورے میں قریب قریب مرادف کے ہوتی ہے۔ کہتے ہیں:

وہ خوش چشم ہے۔ وہ خوب رُو ہے۔ وہ موزوں قد ہے۔ وہ خوش ادا ہے۔ وہ نازک اندام ہے۔ وہ شیریں کار ہے وغیرہ وغیرہ۔

پھر اسی مضمون کو تشبیہ میں ادا کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

وہ چاند کا ٹکڑا ہے۔ اُس کا رخسار گلاب کی پنکھڑی ہے۔ وہ سیمیں تن ہے۔ اُس کا رنگ کندن سا چمکتا ہے۔ اُس کا قد بوٹا سا ہے۔ شمع اُس کے سامنے شرماتی ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

پھر اسی مضمون کو استعارے میں ادا کرتے ہیں۔ مثلاً:

آفتاب سے اس طرح استعارہ کرتے ہیں. اُس کے دیکھنے سے آنکھوں میں چکاچوند آ جاتی ہے۔

چاند سے استعارہ: وہ نقاب اُلٹے تو چاندنی چھٹک جائے۔

چراغ سے استعارہ. اندھیرے میں اس کے چہرے سے روشنی ہو جاتی ہے۔

شمع سے استعارہ: اس کے گھونگھٹ پر پردۂ فانوس کا گمان ہے۔

برقِ طور سے استعارہ: موسیٰ اُسے دیکھیں تو غش کر جائیں۔

آئینے سے استعارہ: جدھر وہ مڑتا ہے ادھر عکس سے بجلی چمک جاتی ہے۔

وغیرہ وغیرہ

پھر اسی مضمون کو کنایہ میں بیان کرتے ہیں مثلاً:

رنگ کی صفائی سے کنایہ: وہ ہاتھ لگائے میلا ہوتا ہے۔

تناسبِ اعضا سے کنایہ: وہ حُسن کے سانچے میں ڈھلا ہے۔ خدا نے اسے اپنے ہاتھ سے بنایا ہے۔

رنگ کی چمک سے کنایہ: اُس کے چہرے کی چھوٹ پڑتی ہے۔
چہرے کی روشنی سے کنایہ: اُس کے عکس سے آئینہ دریائے نور ہو جاتا ہے۔
دل فریبی حسن سے کنایہ: بشر اسے دیکھ کر تملا جاتا ہے وغیرہ وغیرہ

اس کے بعد تازگیِ کلام کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ خبر کو انشا کر دیں:

اللہ رے تیرا حُسن! تو اتنا خوب صورت کیوں ہوا؟ سچ بتا تو انسان ہے یا پری؟ کہیں تو حور تو نہیں؟ حور نے یہ شوخی کہاں پائی؟ تو خدائی کا دعویٰ کیوں نہیں کرتا؟ وغیرہ وغیرہ

پھر دیکھیے مرادفات میں کس قدر تنوع ہے، اور کس قدر تازگیِ لفظ و محاورہ کو اس میں دخل ہے؟ تعمیم کے کتنے مراتب ہیں؟ تخصیص کے کس قدر درجے ہیں؟ تشبیہ کی کتنی صورتیں ہیں؟ استعارے کے کتنے انداز ہیں؟ کنایے کی کتنی قسمیں ہیں؟ انشا کے کس قدر اقسام ہیں؟ پھر ان سب کے اختلاف ترتیب و اجتماع کو کسی مہندس سے پوچھیے، تو معلوم ہو کہ ایک حسن کے مضمون میں تقریباً لا تُعَدُّ وَ لا تُحصیٰ[1] پہلو نکلتے ہیں۔

یہ چند مثالیں فقط لفظ حسین کے بعض تنوعات کی تھیں، جو گذریں۔ اسی پر قیاس کر لینا چاہیے کہ اگر مضمون طولانی ہوتا تو کس قدر اُس میں تنوع کی گنجائش ہوتی۔ خیال کرو ایک ماہیتِ انسانی کے کتنے افراد ہیں اور ہر شخص کی صورت الگ الگ ہے۔ خط (کذا) الگ الگ ہیں۔ آوازیں الگ الگ ہیں۔ اسی طرح ایک ہی معنی کے لیے طرزِ بیان بھی ہر شخص کا الگ الگ ہے۔ پھر زمینِ شعر اسی لیے طرح کی جاتی ہے کہ ادائے معانی کے لیے تازہ پہلو ہاتھ آئیں۔ ہاں مضمون کی تکرار اس نہج سے کہ دوسرے میں وہی طرزِ بیان اور وہی پہلو ہو جو اوّل میں تھا، بے شک سمع خراش ہے۔ جیسے میر ممنونؔ مرحوم (ف ۱۸۴۴ء) کا دیوان ہے کہ چند لطیف مضمون اور چند اغراق کے پہلو ہیں کہ کوئی غزل اور قصیدہ اُس سے خالی نہیں۔ برخلاف ان کے غنی کشمیری (ف ۱۰۷۹ھ) نے اس قدر آسیا کے مضامین اپنے دیوان میں بھرے ہیں کہ لکھنؤ میں اُس کا نام بے کار پسنہاری والا مشہور ہو گیا۔ لیکن ہر مضمون الگ الگ ہے کہ اُسے تکرارِ مضمون نہیں کہہ سکتے۔ مصنف کے یہ دونوں شعر:

---

[1] لا تُعَدُّ وَلا تُحصیٰ : بے شمار اور لا محدود (ظ)

مُند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ
یار لائے مرے بالیں پہ اُسے پر کس وقت

مُند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے
خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس

تکرار بے مزہ سے خالی نہیں۔ یہ معشوق کے رشک و بدگمانی کا مضمون مصنف نے ایک عجیب و غریب پہلو سے ادا کیا ہے،

بدگماں ہوتا ہے وہ کافر، نہ ہوتا کاش کے
اس قدر ذوقِ نوائے مرغِ بستانی مجھے

پھر اسی بدگمانی کے مضمون کو اسی پہلو کے ساتھ تشبیہ کا رنگ دے کر کہتے ہیں:

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

اب اگر ان دونوں شعروں میں مرغِ بستانی و طوطی پر رشک کرنے کو مضمون سمجھ لو اور یہ کہو کہ اس میں تکرارِ معنی ہوگئی ہے تو یہ نزاعِ لفظی ٹھہرے گی۔ اصل امر یہ ہے کہ مرغِ بستانی و طوطی پر معشوق کا رشک کرنا معنیِ رشک کے ادا کرنے کا ایک پہلو ہے، اور تکرارِ پہلو کے سبب سے بے مزگی پیدا ہوئی ہے، اور پہلو بھی وہ پہلو جو مقتضائے عادت کے خلاف ہے، اُس میں تکرار نہ بھی ہوتی تو بھی بے مزہ تھا۔ غرض کہ اُن دونوں شعروں میں بھی تکرارِ معنی کے سبب سے بے مزگی نہیں پیدا ہوئی ہے، بلکہ جس پہلو سے معنی کو ادا کیا ہے، وہ پہلو بے لطف ہے، اور تکرار سے اُس کی اور بھی زیادہ بے لطفی اور بے مزگی پیدا ہوئی۔ اس مثال سے یہ نکتہ سمجھ لینا چاہیے کہ ادائے معانی کا پہلو یا پیرایہ یا طرز وہ چیز ہے کہ اُس کی تکرار ناگوار ہوتی ہے کہ وہ اصل میں تکرارِ لفظ ہے، نہ تکرارِ معنی۔

تا ترے وقت میں، ہو عیش و طرب کی توفیر (۲)
تا ترے عہد میں ہو رنج و الم کی تقلیل
ماہ نے چھوڑ دیا ثور (۳) سے جانا باہر
زہرہ نے ترک کیا حوت (۴) سے کرنا تحویل

یعنی ماہ کا برجِ ثور میں آنا اور زہرہ کا برجِ حوت میں تحویل کرنا دلیلِ عیش و طرب ہے۔ اور تیرے عہد میں ہمیشہ عیش و طرب قائم کرنے کے لیے ماہ نے ثور میں اور زہرہ نے حوت میں قیام کرلیا۔

تیری دانش، مری اصلاحِ مفاسد کی رہین
تیری بخشش، مرے انجاحِ مقاصد کی کفیل

مصرعِ اوّل میں (مرے) بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اس سبب سے کہ مفاسد جمع مذکر ہے اور (مری) بھی پڑھ سکتے ہیں اس سبب سے کہ اصلاح مؤنث ہے۔

تیرا اقبالِ (۵) ترحّم مرے جینے کی نوید
تیرا اندازِ تغافل مرے مرنے کی دلیل

یہاں اقبال کے معنی رُخ کرنے کے اور ملتفت ہونے کے ہیں۔

بختِ ناساز نے چاہا کہ نہ دے مجھ کو اماں
چرخِ کج باز نے چاہا کہ کرے مجھ کو ذلیل

اس سے پہلے شعر میں بادشاہ کے تغافل کی کسی قدر شکایت نکلی تھی۔ اس شعر میں اس شکایت کو بخت و فلک کی طرف منسوب کر دیا۔

پیچھے ڈالی ہے سرِ رشتۂ اوقات میں گانٹھ
پہلے ٹھونکی ہے بُنِ ناخنِ تدبیر میں کیل

ہندی قافیہ کس حُسن سے باندھا ہے یعنی جس کے ناخن میں کیل ٹھونکی گئی ہو وہ کیوں کر گرہ کھول سکتا ہے؟ گانٹھ کا لفظ اب متروک ہے۔ ہاں گنّے کی گانٹھیں بولتے ہیں یا گرہ کے ساتھ ملا کر گانٹھ گرہ کہتے ہیں۔

تپشِ دل نہیں بے رابطۂ خوفِ عظیم
کششِ دم نہیں بے ضابطۂ جرِّ ثقیل

یعنی دل کی تپش خوفِ عظیم سے خالی نہیں اور سانس کا لینا میرے لیے جرِّ ثقیل سے کم نہیں۔

دُرِ معنی سے مرا صفحہ لقا کی داڑھی
غمِ گیتی سے مرا سینہ اَمر (۶) کی زنبیل[۲]

جس طرح لقا کی داڑھی میں موتی پروئے گئے تھے اسی طرح میرے اشعار عقدِ گوہر

---

[۱] نسخۂ عرشی میں ''چاہا'' کے بجائے ''تاکا'' ہے۔ (ظ)
[۲] نسخۂ عرشی میں اس مصرعے میں ''اَمر'' کے بجائے ''عُمر'' ہے۔ (ظ)

ہیں۔ لیکن قدر دنیا کی سمائی میرے سینے میں اس قدر ہے کہ عمرو بن اُمیہ ضمری مہاجر (ف قریب ۵۵ھ) کی زنبیل میرا سینہ ہو گیا ہے۔ یہاں عمرو کو مصنف نے الف سے لکھا ہے اور میم کو متحرک نظم کیا۔ دونوں باتیں غلط ہیں۔ اصل امر یہ ہے کہ داستان گویوں نے مغازی سرورِ عالم سن سن کر خود بھی ویسے ہی قصے بنانا چاہے، تو موضوعِ داستان انھوں نے حضرت حمزہؓ (ف ۳ھ) عمِ رسالت مآب کو قرار دیا اور عمروؓ بن امیہ صحابی کو اُن کا عیار مقرر کیا۔ اس سبب سے کہ حضرت حمزہ بڑے شجاع تھے اور عمرو بڑے عیار تھے۔ اُن کو آں حضرتؐ نے جاسوسی کے لیے مشرکین مکہ میں بھیجا تھا۔ اور مشرکین نے خُبیب صحابی (ف ۴ھ) کو سولی پر چڑھا دیا تھا۔ عمرو ان سب کی آنکھ بچا کر خُبیب کو سولی پر سے چُرا لے گئے۔ اس سبب سے ان بےچارے کے لیے عیاری کا عہدہ داستان گویوں نے تجویز کیا۔ غرض کہ حمزہ اور عمرو یہ دونوں نام مغازی میں سے لے گئے ہیں۔ میں نے خود سنا ہے داستان گویوں کو اس طرح کہتے ہوئے (عیارِ عیاراں عمرو بن اُمیہ ضمری) یعنی عمرو کے باپ کا اور خاندان تک کا نام داستان میں ذکر کرتے ہیں۔ مصنف کو یہ دھوکا ہوا کہ جس طرح قصہ فرضی ہے نام بھی بے اصل ہوگا۔ غرض نہیں اثر سہی۔

فکر میری گہر اندوزِ اشاراتِ کثیر
کلک میری رقم آموزِ عباراتِ قلیل

آموختن لازم و متعدی دونوں معنی کے لیے آتا ہے۔ یہاں رقم آموز میں معنیِ لازم اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی لکھنا سیکھنے والا۔ اور متعدی کے معنی اگر لیں تو رقم آموز کو اسم مفعول ترکیبی سمجھنا چاہیے یعنی جسے لکھنا سکھایا گیا ہے۔ جیسے مرغِ دست آموز کہتے ہیں۔ بہرحال مطلب یہ ہے کہ میں اپنی عبارتِ قلیل میں اشاراتِ کثیر رکھتا ہوں یعنی گو میں نے اپنا حال صاف صاف نہیں عرض کیا ہے، مگر اشاراتِ کثیر اس میں موجود ہیں، جس سے سب کیفیت آپ سمجھ سکتے ہیں۔

میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدّق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

یعنی گو میں نے اپنا حال بہ ابہام و اجمال کہا ہے، لیکن یہ ابہام و اجمال توضیح و تفصیل

سے بڑھ کر ہے یعنی قلیل اللفظ وکثیر المعنی ہے۔

نیک ہوتی مری حالت تو نہ دیتا تکلیف
جمع ہوتی مری خاطر تو نہ کرتا تعجیل

اس شعر کے بھی الفاظ مطابق عرضِ حال نہیں۔ ہاں بہ التزام یہ معنی پیدا ہوتے ہیں کہ میری حات اچھی نہیں ہے۔ میری خاطر جمع نہیں ہے۔ جیسا کہ اوپر کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ تصریح منظور ہی نہیں ہے۔

قبلۂ کون ومکاں، خستہ نوازی میں یہ دیر!
کعبۂ امن واماں، عُقدہ کشائی میں یہ ڈھیل!

اسی قطعے میں یہ دوسرا ہندی قافیہ کیا ہے۔ عقدہ کشائی سے ڈھیل دینے کو کس قدر مناسبت ہے کہ تعریف نہیں ہوسکتی، یعنی یہ سچ ہے کہ بے ڈھیل دیے گرہ نہیں کھل سکتی، لیکن اس قدر ڈھیل کوئی دیتا ہے۔

(۲)

گئے وہ دن کہ نادانستہ غیروں کی وفاداری
کیا کرتے تھے تم تقریر، ہم خاموش رہتے تھے
بس اب بگڑے پہ کیا شرمندگی؟ جانے دو، مل جاؤ
قسم لو ہم سے گر یہ بھی کہیں ''کیوں ہم نہ کہتے تھے''

یعنی جب غیروں سے بگاڑ ہو گیا تو مجھ سے کیوں س قدر تمھیں شرمندگی ہے کہ ملن جلنا چھوڑ دیا۔ میں قسم کھا کے کہتا ہوں کہ میں کبھی اس بات کا طعنہ تمھیں نہ دوں گا۔ یہ قطعہ ایسا بے تکلف نظم ہوا ہے کہ نثر بھی ایسی نہیں ہوسکتی، مگر ایک تو تعقید معنوی ہو گئی ہے کہ اوپر والے شعر میں یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہم خاموش رہتے تھے اور دوسرے شعر میں کہتے ہیں ''کیوں ہم نہ کہتے تھے۔'' دوسرے یہ کہ تم غیروں کی وفاداری تقریر کیا کرتے تھے خلاف محاورہ (۴) ہے۔ جس جگہ

لفظ تقریر کو صرف کیا ہے محاورے میں یہاں لفظ بیان ہے یا اظہار۔ (۴)

(۳) ☆ (دیکھیے حاشیۂ شاداںؔ)

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں!
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے
وہ سبزہ زار ہائے مطرا (۱) کہ ہے غضب!
وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے
صبر آزما وہ اُن کی نگاہیں کہ حف نظر!
طاقت رُبا وہ اُن کا اشارا کہ ہائے ہائے
وہ میوہ ہائے تازہ و شیریں کہ واہ واہ
وہ بادہ ہائے نابِ گوارا کہ ہائے ہائے

حف نظر چشمِ بد دور کے معنی پر اُردو کا محاورہ ہے، لیکن یہ لفظ ہندی معلوم ہوتا ہے۔ (۲) فارسی میں کہیں نہیں ہے اور عربی میں بھی حف ان معنی پر نہیں ہے۔ غرض کہ ح سے اس کو نہ لکھنا چاہیے[ل]۔

[ل] مولانا امتیاز علی خاں عرشی (ف ۱۹۸۱ء) دیوان غالب نسخۂ عرشی (ص ۱۳۲) کے حاشیے میں "حف نظر" کی تحقیق کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "حف نظر" کے معنی چشم بددور ہیں۔ اس محاورے کا پہلا لفظ "حف" بھی عربی ہے۔ کسی کو بری نظر لگ جائے تو کہا جاتا ہے "حُفَّ الرَّجُلُ"۔ اس صورت میں "حف نظر" سے مراد ہوگی "نظر بد لگنے کے قابل" جس نے رفتہ رفتہ "نظر بد نہ لگے" کا مفہوم اختیار کرلیا"۔

منشی شاکر حسین نکہت سہسوانی (ف ۱۹۵۲ء) نے بھی طباطبائی کے حوالے سے "حف نظر" سے بحث کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "حف نظر" "حفظ نظر" کا مخفف ہے، جس طرح ہفتا، ن، چش، اور روش بالترتیب ہفتاد، سنہ، چشم اور روشن کے مخفف ہیں۔ اس قسم کے مخففات اگرچہ درج لغت نہ ہوں، لیکن زبانوں پر جاری ہو کر محاورہ عام کی حیثیت اختیار کرلیتے ہیں۔ "حف نظر" کو بھی اسی پر قیاس کرنا چاہیے۔ (حف نظر یا ہف نظر، معین الادب، لاہور، مئی ۱۹۳۵ء ص ۲۹) اس مضمون کا عکس استادِ گرامی پروفیسر حنیف نقوی نے عنایت فرمایا۔ (ظ)

(۴) ☆ (دیکھیے حاشیہ شماراں)

ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ یہ چکنی ڈلی
زیب دیتا ہے اسے جس قدر اچھا کہیے

یعنی اچھی اسی سبب سے ہے کہ تمہارے ہاتھ پر رکھی ہے۔

خامہ انگشت بہ دنداں کہ اسے کیا لکھیے
ناطقہ سر بہ گریباں کہ اسے کیا کہیے

انگشت بہ دنداں ہونا حیرت کا نقشہ ہے۔ سر بہ گریباں ہونا فکر کی صورت ہے۔

مُہرِ مکتوبِ عزیزانِ گرامی لکھیے
حرزِ(۱) بازوے شگرفان (۲) خودآرا کہیے

یعنی کسی نامۂ شوق کی مُہر ہے یا کسی معشوق کا تعویذ ہے۔

مسی آلود سر انگشتِ حسیناں لکھیے
داغِ طرفِ جگرِ عاشقِ شیدا کہیے (۳)

پانچ انگلیوں میں ایک طرف انگوٹھا دوسری طرف چھنگلیا ہے۔ انگوٹھے کے بعد کلمے کی انگلی ہے۔ اُس کے بعد بیچ کی انگلی۔ اُس کے بعد جو انگلی ہے اس کا نام عورتوں نے مسّی کی انگلی رکھ لیا ہے، اور اُسی انگلی سے مسّی لگانے کا دستور بھی ہے۔ یہاں محلِ مدح میں داغ سے تشبیہ کچھ بے جا نہیں ہے۔ اس لیے کہ اگر سرِ انگشتِ مسّی آلود حسینوں کے لیے باعثِ زینت ہے تو داغ جگرِ عشاق کے واسطے سببِ تزئین ہے۔(۴)

خَاتمِ دستِ سلیماں کے مشابہ لکھیے
سرِ پستانِ(۵) پریزاد سے ماتا کہیے

ماتا بہ معنی مشابہ، ماندن(۶) سے مشتق ہے جیسے خوانا خواندن سے(۷)۔ مذاقِ اہلِ اُردو میں یہ لفظ نامانوس ہے۔ فارسیت مصنّف کی یہاں اُردو پر غالب ہوگئی ہے۔ کہ لفظ ماتا کو اُردو

میں قابلِ استعمال سمجھے[1]۔

اخترِ سوختۂ قیس سے نسبت دیجے
خالِ مشکینِ رخِ دل کشِ لیلا کہیے

اختر کو سوختہ کہہ کر چکنی ڈلی کا رنگ اس میں پیدا کیا۔

حجرُ الاسودِ دیوارِ حرم کیجیے[2] فرض
نافہ آہوے بیابانِ ختن کا کہیے

اوپر کے اشعار میں جیسی مراعاۃ مصرعوں میں چلی آئی، وہ یہاں نہیں باقی رہی (۸)۔ مثلاً نگینِ سلیمان و سرِ پستانِ پری زاد یا اخترِ قیس و خالِ لیلی میں مراعاۃ النظیر ہے۔ اور حجر الاسود کو نافۂ آہو سے یا دیوارِ حرم کو بیابانِ ختن سے کچھ مناسبت نہیں[3]۔

---

[1] طباطبائی کا اعتراض درست نہیں۔ اس لیے کہ لفظ "مانا" بہ معنی مشابہ غالب سے پہلے سودا (ف ۱۷۸۱ء)، میر (ف ۱۸۱۰ء) اور قائم (ف ۱۷۹۴ء) بھی استعمال کر چکے ہیں۔ چنانچہ سودا قصیدۂ لامیہ میں کہتے ہیں:

یہ کن رنگ جو رکھتی ہے خزاں سے مانا
چاہتی ہے یہ سماجت کرے سبزے سے بدل

اسی طرح میر کہتے ہیں:

زمیں اک صفحۂ تصویرِ بے ہوشاں سے مانا ہے
یہ مجلس جب سے ہے، اچھا نہیں کچھ رنگ صحبت کا

اور قائم کہتے ہیں

جب وہ رخِ روشن خطِ شب رنگ تلے ہو
مانا ہے اس آئینے سے جو زنگ تلے ہو
جو دست کہ دل بندِ نگیں ہیچ ہے قائم
اس ہاتھ سے مانا ہے کہ جو سنگ تلے ہو

روزِ عشرت کا کبھو کہتے تھے ہم بھی قائم
لیکن ایسا کہ جو مانا تھا شبِ ماتم سے

اسی طرح مولوی علی بخش خاں شرر بدیونی (ف ۱۸۸۴ء) نے پیچوان کی رسید میں جو قطعہ غالب کی زمین میں تحریر کیا ہے، اس میں بھی یہ لفظ انھی معنوں میں آیا ہے:

پیچواں حقہ عنایت جو کیا حضرت نے
جگر و دل میں یہ جھگڑا ہے کہ کیا کہیے
قبۂ عرشِ معلی کے مشابہ لکھیے
اور لطافت میں مہ و مہر سے مانا کہیے (ظ)

[2] نسخۂ عرشی میں یہاں اور اس قطعے کے آخری شعر میں "کیجیے" کے بجائے "کیجے" ہے۔ لیکن اردوے معلی طبع اول (مکتوب بہ نام مرزا حاتم علی مہر) اور آبِ حیات (ذکرِ غالب) میں "کیجیے" ہے۔ (ظ)

[3] یہاں طباطبائی کا ذہن اس طرف منتقل نہ ہوا کہ اس شعر میں "حرم" اور "آہو" کی مناسبت ملحوظ ہے اور یہ بھی ہماری شعری روایت کا ایک حصہ ہے۔ چنانچہ میر کہتے ہیں

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسو کی تیغ کسو کے شکار ہو

اور اقبال کا شعر ہے

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سوئے حرم لے چل
اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے (ظ)

وضع میں اس کو اگر سمجھیے قافِ تریاق (۹)
رنگ میں سبزۂ نوخیزِ مسیحا (۱۰) کہیے

(سمجھیے) کا لفظ اس طرح نظم ہوا ہے کہ میم ساکن اور جیم متحرک ہو گیا ہے۔ اس لفظ کو اس طرح کسی نے نہیں موزوں کیا، نہ یوں محاورے میں ہے[1]۔

صومعے میں اسے ٹھہرائیے گر مُہرِ نماز
میکدے میں اِسے خشتِ خُمِ صہبا کہیے

یعنی عبادت خانے میں اسے مُہرِ نماز کا رتبہ حاصل ہے، جسے عابد سجدہ گاہ کہتے ہیں۔ اور میخانے میں اِسے خشتِ پائے (۱۱) خم کا مرتبہ حاصل ہے، جس پر مست سجدہ کرتے ہیں (۱۲)۔

کیوں اسے قفلِ درِ گنجِ محبت لکھیے؟
کیوں اسے نقطۂ پرکارِ تمنا کہیے؟

چکنی ڈلی وہ نقطہ ہے کہ تمنا پرکار کی طرح جس کے گرد پھرتی ہے۔

کیوں اسے گوہرِ نایاب تصور کیجیے؟
کیوں اسے مردمکِ دیدۂ عنقا کہیے؟

یہ چکنی ڈلی ایسی نایاب چیز ہے کہ اسے مردمکِ دیدۂ عنقا کہہ سکتے ہیں۔

کیوں اسے تکمۂ (۱۳) پیرہنِ لیلیٰ لکھیے؟
کیوں اسے نقشِ پئے ناقۂ سلما کہیے؟

---

[1] بیخود موہانی نے طباطبائی کے اس اعتراض پر استدراک کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "سمجھیے" میم کے سکون اور جیم کی حرکت کے ساتھ سودا (ف ۱۷۸۱ء)، شاہ عالم ثانی آفتاب اور مومن (ف ۱۸۵۲ء) کے یہاں بھی موزوں ہوا ہے۔ لہٰذا یہ محاورۂ اردو کے خلاف نہیں۔ پھر آفتاب نے تو اسے بطور ردیف باندھا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے "کہ یہ صورت نظم اتفاقی نہیں، بلکہ اس کے جواز میں کلام ہی نہ تھا، ور عجب نہیں جو یہ مشاعرے کی طرح ہو" (شرح دیوانِ غالب ص ۵۸۰) بیخود کی پیش کردہ شہادتیں ملاحظہ ہوں

دید کچھ منع نہیں عیشِ جہاں کا پر اے سمجھیے گر نہ تماشے سرِ راہ غلط (دیوانِ غزلیات سودا ص ۲۵۷)
صاحب تو قیرِ سودا کو نہ ہرگز سمجھیو ایک وہ رسوا، خراب کوچہ و بازار ہے (ایضاً ص ۳۰۱)
آئے جو خواب میں بھی وہ یوسف لقا تو پھر اے آفتاب! دولت بیدار سمجھیے (بہ حوالہ گلشنِ بے خار ص ۶۸)
بیاں کرتا ہے بکانے کا بدمست کے عالم وہ کیا سمجھے پیچیدہ ہے تقریر شیشے کی (دیوانِ مومن ص ۲۱۱) (ظ)

تکمہ اُردو میں غلط طور سے مستعمل ہے۔ فارسی میں گھنڈی کے معنی پر بولتے ہیں، جو معنی کہ مصنف نے لیے ہیں۔ اور اس صورت میں تشبیہ کی وجہ ظاہر ہے۔ ہم لوگ جو تکمہ گھنڈی کے حلقہ کو سمجھتے ہیں، یہ غلط ہے۔ اور پے فارسی میں بمعنی پا بھی آیا ہے۔ اور ناقہ کے نقشِ پا کو ڈلی سے جو مشابہت ہے، وہ ظاہر ہے۔

بندہ پرور کے کفِ دست کو دل کیجیے فرض
اور اس چکنی سُپاری کو سویدا کہیے (۱۴)

لکھنؤ کی زبان میں ڈلی کو اب سپاری کہنا مکروہ سمجھتے ہیں۔ (۱۵)

(۵)

نہ پوچھ اس کی حقیقت، حضورِ والا نے
مجھے جو بھیجی ہے بیسن کی روغنی روٹی
نہ کھاتے گیہوں، نکلتے نہ خلد سے باہر
جو کھاتے حضرت آدم یہ بیسنی روٹی

مطلب یہ ہے کہ ایسی روٹی بہشت میں بھی نہیں ہے۔ اس لیے کہ اگر ہوتی تو آدم نے بھی کھائی ہوتی اور اسے کھاتے تو پھر گیہوں کیوں کھاتے اور خلد سے نکالے ہی کیوں جاتے؟

(۶)

منظور ہے گزارشِ احوالِ واقعی
اپنا بیانِ حُسنِ طبیعت نہیں مجھے

یعنی احوالِ واقعی کی گذارش مجھے منظور ہے نہ کہ اپنی حُسنِ طبیعت کا بیان، لیکن شعر کی بندش اُلجھی ہوئی ہے۔

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

یعنی اہلِ سیف اہلِ قلم سے زیادہ عزت رکھتے ہیں۔

آزادہ رو ہوں اور مرا مسلک ہے صلحِ کُل
ہرگز کبھی کسی سے عداوت نہیں مجھے

عداوت نہ ہونے کو تین لفظوں سے مؤکد کیا ہے۔ (ہرگز) سے مطلق تاکید نکلتی ہے۔ (کبھی) سے ہر زمانے کا استیعاب کر دیا ہے۔ (کسی) سے ہر شخص کا استیعاب کیا ہے۔ اور آزادہ رو سے آزاد روش مراد ہے۔

کیا کم ہے یہ شرف کہ ظفؔر کا غلام ہوں
مانا کہ جاہ و منصب و ثروت نہیں مجھے

مطلب یہ ہے کہ غلامی کا شرف میرے لیے کیا تھوڑا ہے، جو شاعری کو ذریعۂ عزت خیال کروں گو یہ سچ ہے کہ اور غلاموں کی طرح مجھے ثروت و منصب نہیں۔

اُستادِ شہ سے ہو مجھے پرخاش کا خیال
یہ تاب، یہ مجال، یہ طاقت نہیں مجھے

اس قطعے میں جس جس پہلو سے معنیِ استعطاف[1] کو مصنف نے باندھا ہے قابل اس کے ہے کہ اہلِ قلم اس سے استفادہ کریں۔ ایسے پہلو شاعر کے سوا کسی کو نہیں سوجھتے۔ یہ عرش کے خزانے سے نکلتے ہیں۔ اور اُس کی کنجی شاعروں کے سوا کسی کے پاس نہیں۔ لیکن نثر کی سبھی کو ضرورت ہے اور جس جس مضمون پر نثّار کو قلم اٹھانا پڑتا ہے، ان مضامین کی تزئین و تحسین شاعروں کی خوشہ چینی کیے بغیر نہیں ہو سکتی۔ ابنِ رشیق (ف ۴۵۶ھ) کہتے ہیں:

بحتری ن (ف ۲۸۴ھ) ے محمد بن عبد الملک زیّات (ف ۲۳۳ھ) کی فصاحت و بلاغت کی مدح میں جو یہ شعر کہا ہے:

---

[1] استعطاف: مہربانی چاہنا۔ کسی کا دل ہاتھ میں لانا (ط)

وَمَعَانٍ لَوْ فَصَّلْتَهَا الْقَوَافِی
عَطَّلَتْ شِعْرَ جَرْوَلٍ وَّلَبِیْدٖ[1]

شاہد ہے اس بات پر کہ شعر کو نثر پر فضیلت ہے[2]۔ ابن اثیر (ف ۶۳۷ھ) کی مہارت و براعت فنِ نثر (کتابت) میں منارۂ ادب و عُصارہ(۱) رطب ہے:

كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِیْ رَأْسِهٖ نَارٌ[3]

مگر مقدمۂ مثل السائر میں دیکھو الفصل العاشر میں وہ کیا وصیت کرتے ہیں۔ کہتے ہیں. اہل قلم کو فحول شعرا کا کلام حفظ کرنا اور شعر سے استنباطِ معانی واخذِ مضامین کی مشق کرنا اور شعر کو الفاظ بدل کر نثر میں لے آنے کی مہارت پیدا کرنا ضرور ہے۔ اس کی مثال میں بہت دُور تک اپنے خُطب ومکاتیب کے فقرے لکھے ہیں، جس میں استعطاف، مؤدّت، محبت آمیز شکایت، خطوں کا جواب نہ لکھنے کی معذرت، فتح کی تہنیت، اموات کی تعزیت، رفتارِ عمر کی سُرعت، مدح، جود وسخاوت، وصفِ قتل وشجاعت، ذکرِ فخر وسیادت، حزم ودور بینی کی صفت، دشمنوں سے مکر کرنے کی خوبی، سفر کے فوائد، شیریں کلامی کی توصیف، دوست کی تعریف، دنیا کی مذمت، زہد کی خوبی، بڑھاپے کی بُرائی، ابنائے وطن کی بے مروتی، گھر کی ویرانی، ممدوح کے حاسد کی مذمت، صورت پر سیرت کی فضیلت کے مضامین ہیں۔ اور ہر ہر مضمون کو جس جس

---

[1] دیوان البحتری : ۲/۳۲۹۔ دیوان میں مصرع ثانی میں "عَطَّلَتْ" کے بجائے "فَضَحَتْ" ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اے ممدوح! آپ کی بلیغ تحریریں ایسے معانی پر مشتمل ہیں کہ اگر وہ ڈھل کر قالبِ اشعار میں آ جائیں تو جرول (حطیئہ) اور لبید (بن ربیعہ) کی شاعری کو حقیر اور عیب دار بنا دیں۔ (ظ)

[2] العمدہ ۱/۲۲۶ (عود الی حد البلاغة والبلغاء) طباطبائی نے یہاں ابن رشیق کے جس بیان کا حوالہ دیا ہے، العمدۃ کے مرتب محمد محی الدین عبد الحمید نے اس پر استدراک کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ابن رشیق نے چاہا کہ نثر پر شعر کی فضیلت کے سلسلے میں اپنے مسلک کی ایک دلیل فراہم کریں، خواہ وہ ناقابلِ استدلال ہی کیوں نہ ہو۔ اس کوشش میں بحتری کے شعر میں ایک لفظ میں تصحیف واقع ہو گئی، یعنی انھوں نے "فصّلتَها" کو "فضّلتَها" پڑھ لیا اور یہ سمجھے کہ اس سے نثر پر شعر کی فضیلت ثابت ہوتی ہے۔

راقم عرض کرتا ہے کہ طباطبائی نے بحتری کا شعر تو صحیح نقل کیا ہے، یعنی "فَضَّلْتَهَا" کے بجائے "فَصَّلْتَهَا" لکھا ہے، لیکن ابن رشیق کے ضعفِ استدلال کی طرف ان کا ذہن منتقل نہیں ہوا۔ (ظ)

[3] انیس الجلساء فی شرح دیوان الخنساء ص ۸۰۔ عربی کی مشہور شاعرہ خنساء (ف ۲۴ھ) نے یہ شعر اپنے مرحوم بھائی صخر کی تعریف میں کہا تھا۔ اس کا مصرع اول ہے: "اَغَرُّ اَبْلَجُ تَأْتَمُّ الْهُدَاةُ بِهٖ" (ترجمہ: وہ خوب رو، روشن جبیں اور رہنماؤں کا قائد ہے۔ گویا ایک پرچم ہے جس کا سرا آگ کی طرح روشن ہے) (ظ)

شعر سے لیا ہے وہ شعر بھی لکھ دیا ہے اور شاعر کا بھی ذکر کر دیا ہے۔ فرزدق (ف ۱۱۰ھ) و بحتری (ف ۲۸۴ھ) و ابوتمام (ف ۲۳۱ھ) و ابونواس (ف ۱۹۸ھ) و ابوالعتاہیہ (ف ۲۱۱ھ) و متنبی (ف ۳۵۴ھ) و ابن الرومی (ف ۲۸۳ھ) و سید رضی (ف ۴۰۶ھ) کا کلام اکثر اُن کا ماخذ ہے[1]۔ اس کے بعد لکھتے ہیں کہ شعر کو نثر بنانا اور شاعر کے کلام سے فائدہ اٹھانا ایک مبسوط فن ہے۔ اُس کے لیے الگ ایک کتاب میں نے تصنیف کی ہے "وَشْیُ المَرقُوْم فِی حَلِّ المَنظُوْم"[2]۔

لیکن نثار کو جن معانی سے سابقہ رہتا ہے وہ اکثر تہنیت و تعزیت و سفارش و گذارش و سپاس و مدح و عتاب و قدح وغیرہ ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ ان باتوں کا فائدہ دیوانِ غزل سے بہت کم حاصل ہو سکتا ہے۔ ہاں مثنویاں اور مرثیے اور قصائد ہیں، اس میں غور کرے گا تو بہت کچھ پائے گا۔ اسی دیوان میں دیکھ لو غزلوں میں ایسے شعر کم نکلیں گے، جن کے مطالب کو نثار صرف کر سکے۔ برخلاف اس کے مصنف کے وہ اشعار ہیں، جو عارف کے مرثیے میں کہے ہیں، یا یہ قصیدہ جو اوپر گذرا، یہ معذرت کا قطعہ جس کی شرح ہو رہی ہے، یا وہ قطعہ جس میں تنخواہ کے ماہ بہ ماہ نہ ملنے کی شکایت آگے چل کر کی ہے، اس طرح کا کلام البتہ مفیدِ عام ہوتا ہے۔

غزل اگر ایسی ہو کہ مطلع سے مقطع تک ایک ہی مضمون ہو تو بھی غنیمت ہے۔ ستم کی بات تو یہ ہے کہ شاعر غزل گو کسی مضمون کے کہنے کا قصد ہی نہیں کرتا۔ جس قافیے میں جو مضمون اچھی طرح بندھتے دیکھا، اُسی کو باندھ لیا۔ ایک شعر میں بُت پرستی ہے، دوسرے میں توحید و عرفان۔ ابھی ناقوس پھونک رہے تھے، اُس کے بعد ہی نعرۂ تکبیر بلند کیا۔ یا تو میخانے میں مست و سرشار تھے یا وعظ و پند کرنے لگے۔ ابھی شبِ وصل کے مزے لوٹ رہے تھے، ابھی شبِ ہجر میں مرنے لگے۔ ایک شعر میں معشوق کی پردہ نشینی و شرم و حیا کا دعویٰ کیا، دوسرے میں اُس کے ہرجائی پن کا شکوہ کیا۔ ابھی جوشِ شباب و شوقِ شراب تھا، ابھی پیری آگئی اور خضاب لگا رہے

---

[1] ضیاءالدین ابن الاثیر کی "المثل السائر فی أدب الکاتب والشاعر" کے پیشِ نظر ایڈیشن میں "الفصل العاشر" (فصل دہم) کی یہ بحث ص ۱۲۵ سے ص ۲۰۹ تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس کا عنوان ہے "الفصل العاشر فی الطریق الی تعلم الکتابة" (ظ)

[2] "الوشی المرقوم" طبع ہو چکی ہے۔ اس کا پیشِ نظر ایڈیشن مطبعة ثمرات الفنون، بیروت سے ۱۲۹۸ھ میں شائع ہوا ہے۔ (ظ)

ہیں۔ یا تو حشر ونشر کا انکار تھا، یا محشر میں کھڑے ہوئے فریاد بھی کر رہے ہیں۔ جسے حضور حضور کہہ رہے تھے، اُسی سے تو تکار کرنے لگے۔ مسلمان مگر شعر میں زندقہ بھرا ہوا ہے۔ مسلک اہلِ حدیث کا ہے مگر ہمہ اوست کے مضمون سے غزل خالی نہیں جاتی۔ انکار رویت عقیدے میں داخل ہے، مگر حشر میں دیدار ہونے کا مضمون باندھ لیا کرتے ہیں۔ شراب پینا تو کیسا اُس طرف دیکھنا بھی گوارا نہیں، مگر شعر دیکھو تو ان سے بڑھ کر کوئی خراب و آوارہ نہیں۔ اصل پوچھو تو فواحش کو بھی تھوکتے بھی نہیں، مگر شعر میں اُن کا اُگال مل جاتا ہے تو کھا لیتے ہیں۔

میں خود بھی غزل کہتا ہوں اور رسمِ زمانہ کے موافق ایسے ہی بے سر و پا مضامین باندھ لیا کرتا ہوں، مگر انصاف یہ ہے کہ جس کلام میں ایسا تناقض و تہافت[1] پے در پے ہو اُس میں کیا اثر ہوگا؟ دوسری قباحت یہ ہے کہ شاعرِ غزل گو کو مضمون کہنے کی مشق نہیں ہوتی، بلکہ قافیہ و ردیف سے مضمون پیدا کرنے کی مشق کیا کرتا ہے۔ برخلاف شاعرِ قصیدہ گو و مثنوی گو کے کہ وہ ایک مضمون کی طرف قلم اٹھاتا ہے اور قافیہ و ردیف کو اس مضمون کا تابع بناتا ہے۔ قصیدہ گو و مثنوی گو کی سیدھی راہ ہے اور غزل گو کی الٹی چال ہے۔ غزل گو زمین طرح کرتے ہیں اور قصیدہ و مثنوی و مرثیہ کہنے والے مضمون طرح کرتے ہیں۔ غرض کہ مضمون کہنے کی مشق غزل گو کو نہیں ہوتی۔ مضمون گوئی کا خاتمہ مرثیہ گویوں پر ہو گیا اور اس میں شک نہیں کہ اُردو فارسی کی شاعری میں غزل گویوں سے وہ بازی لے گئے۔ ابتدا میں مرثیہ گویوں کو الفاظ کی صحت اور قافیوں کی درستی کا زیادہ اہتمام نہ تھا، اس سبب سے مرثیہ گو بگڑا شاعر کہلاتا تھا، لیکن میں یہ کہتا ہوں کہ غزل گو آدھا شاعر بلکہ نا شاعر ہے۔ مضمون پر قلم اٹھانا مشکل کام ہے اور زمینِ غزل میں قافیہ و ردیف کو ربط دے دینا آسان امر ہے۔ اسی آسانی کے سبب سے ہر کس و ناکس غزل کہہ لیتا ہے اور شعر گوئی کی ابتدا غزل سے کرتے ہیں۔ لیکن یہ نہیں سمجھتے کہ معراجِ شعر کا یہ پہلا زینہ ہے۔ اسی کو ذروۂ[2] کمال نہ سمجھ لینا چاہیے۔ گو اُردو کہنے والے شعرا غزل میں زیادہ الجھے رہے، اس پر بھی

---

[1] تہافت: پستی۔ ذلت (ط)

[2] ذروہ: بلندی۔ ہر چیز کا بلند حصہ (ط)

شاعر و ناشاعر کا تفرقہ بہ خوبی ظاہر ہو گیا ہے۔

خدا بخشے آغا حجو شرفؔ (ف مابعد ۱۸۸۸ء) کو ایک دن کہنے لگے کہ میر علی اوسط رشکؔ (ف ۱۸۶۷ء) نے چالیس پینتالیس لفظ شعر میں باندھنا ترک کیے ہیں اور اُس پر بڑا ناز ہے۔ اپنے شاگردوں کے سوا کسی کو نہیں بتائے اور وصیت کر گئے کہ یہ ودیعت سینہ بہ سینہ میرے ہی تلامذہ میں رہے۔ کسی اور کو بے مٹھائی رکھوائے ہرگز نہ بتانا۔ مگر تفحص سے معلوم ہوا کہ سب اس طرح کی باتیں ہیں کہ دکھلانا اور بتلانا نہ باندھا کرو دکھانا اور بتانا اختیار کرو۔ پہ کی جگہ پر اور تلک کے مقام میں تک، مرا کو میرا اور ترا کو تیرا کہنا چاہیے۔ سدا کی جگہ ہمیشہ باندھو۔ پرستان ہندی لفظ ہے، کہیں فارسی سمجھ کر اسے بے اعلانِ نون نہ نظم کر جانا۔ لفظ خون میں بھی نون کا ظاہر کرنا ضرور ہے۔ شمشیر میں یائے مجہول ہے۔ اسے کبھی تیر و زنجیر کے ساتھ قافیہ نہ کرنا۔ علیٰ ہذا القیاس کوئی کام کی بات نہیں ہے۔ مگر میرے دیوان کا تفحص کرو تو معلوم ہو کہ اتنی بڑی سی لفظ ایسے میں نے چھوڑ دیے ہیں، جسے تمام شعرا باندھا کرتے ہیں اور کوئی غزل اُن کی اس سے خالی نہیں رہتی۔ مثلاً بُت و صنم و کلیسا و بت خانہ و برہمن و ناقوس و زنّار و زاہد و واعظ و ناصح و شیخ و پیرِ مغاں و مُغ بچہ و ساقی و رند و مے خانہ و جام و ساغر و شیشہ و قلقل و شراب و صہبا وغیرہ۔ کوئی شاعر چھوڑ دے تو جانیں۔ میں نے پوچھا آپ نے ان الفاظ کو کیوں چھوڑ دیا؟ کہنے لگے میرے رنگ کے خلاف ہیں۔ جس شعر میں میں نے یہ الفاظ دیکھے کبھی اُس شعر نے مجھے مزہ نہیں دیا۔ ہاں اُستاد کے اس شعر میں

چپ ہو کیوں کچھ منہ سے فرماؤ خدا کے واسطے   آدمی سے بُت نہ بن جاؤ خدا کے واسطے[1]

کچھ عجب طرح سے بُت کا لفظ آ گیا ہے۔ اگر اس طرح مجھے ملے تو میں بھی باندھ جاؤں گا۔ شرفؔ اس کو ترکِ الفاظ کہتے تھے، مگر اصل میں دیکھو تو مضمونِ غزل کی اصلاح ہے۔ افسوس ہے واجد علی شاہ جنت آرام گاہ (ف ۱۸۸۸ء) کے ساتھ لکھنؤ سے جو شعرا مٹیا برج میں گئے تھے، شفقؔ، قاسمؔ، درخشاںؔ، ہنرؔ، عیشؔ، بہارؔ، مائلؔ، شرفؔ، طوبیٰؔ، یاورؔ سب کے سب نغز گفتار و نازک خیال شاعر

---

[1] کلیاتِ آتش : ص ۳۹۸ (دیوان دوم) (ظ)

صاحب دیوان تھے۔ تمام عمر شعر گوئی میں صرف کی اور خون تھوک کر اس فن میں جگر کاوی کر گئے۔ ان میں سے سات شخصوں کو سبعہ سیّارہ کا خطاب تھا[1]۔ اب ان میں سے یادش بخیر ایک شیخ صادق علی صاحب مائلؔ سنتا ہوں کہ ابھی تک زندہ ہیں۔ باقی سب کے سب مر گئے۔ اور افسوس یہ ہے کہ سارا کلام بھی ان کا نہیں معلوم کیا ہو گیا۔ شرفؔ کا کچھ کلام راجہ امیر حسن خاں بہادر کے ہاتھ لگا تو انھوں نے چھپوا دیا[2]۔

جامِ جہاں نما ہے شہنشاہ کا ضمیر
سوگند اور گواہ کی حاجت نہیں مجھے

نحوی لوگ تو ضمیر کو مؤنث بولتے ہیں، مگر وہ ضمیر اور معنی پر ہے۔ مصنف نے یہاں ضمیر کو دل کے معنی پر لیا ہے اور دل لفظ مذکر ہے:

خدا نے تجھ کو بنایا صنم وہ مرجعِ کل　　ہر ایک دل تری جانب ضمیر(۲) ہو کے پھرا[3]

---

[1] طباطبائی نے یہاں دس شعرا کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سے کن سات کو سبعہ سیارہ کا خطاب عطا ہوا تھا؟ اس کی انھوں نے صراحت نہیں کی۔ طباطبائی کا ایک مضمون "ٹمیا برج کے سبع سیارے" کے عنوان سے ہے۔ (مشمولہ مقالاتِ طباطبائی ص ۴۵۶-۴۷۳) اس میں انھوں نے جن شعرا کا تذکرہ کیا ہے، ان کے نام بالترتیب اس طرح ہیں

(۱) فتح الدولہ برقؔ (۲) مہتاب الدولہ درخشاںؔ (۳) مرزا اسیتا عیشؔ (۴) آغا حجو شرفؔ (۵) مرزا مداد علی یاورؔ (۶) مظفر علی ہنرؔ (۷) گلشن الدولہ مرزا علی بہارؔ (۸) مالک الدولہ صوتؔ (۹) شیخ صادق علی مائلؔ (۰) مرزا جہاں قدر رنجیؔ (۱) مرزا آسماں جاہ انجمؔ (۱۲) حامد علی مرزا کوکبؔ ولی عہد ملک اودھ (۱۳) واجد علی شاہ اخترؔ۔

ان دونوں فہرستوں میں جو سات شعرا مشترک ہیں وہ یہ ہیں درخشاںؔ، عیشؔ، شرفؔ، یاورؔ، ہنرؔ، بہارؔ، مائلؔ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالباً یہی سبعہ سیارہ تھے۔

شعرا کے سنینِ وفات دست یاب نہیں۔ طباطبائی نے بہ استثنائے مائلؔ دیگر شعرا کے بارے میں لکھا ہے "ٹمیا برج جب تباہ ہوا تو ایک سال کے اندر اندر یہ سب لوگ مر گئے"۔ (مضمون مذکور ص ۴۶۶) واجد علی شاہ کی تاریخ وفات ۲۱ر ستمبر ۱۸۸۸ء ہے۔ اس لیے قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ ان سب کا سالِ وفات مابعد ستمبر ۱۸۸۸ء ہے۔ البتہ مائلؔ نے غالباً ۱۹۰۰ء کے آس پاس وفات پائی۔ کیوں کہ طباطبائی کے بیان کے مطابق وہ شرح دیوان غالب کی تصنیف کے دوران زندہ تھے۔ برقؔ واجد علی شاہ کے استاد تھے۔ ان کی تاریخ وفات ۲۸ر صفر ۱۲۷۴ھ مطابق ۱۸ر اکتوبر ۱۸۵۷ء ہے۔ (ظ)

[2] "دیوان آغا حجو صاحب شرفؔ" مطبع جعفری نخاس لکھنؤ سے مارچ ۱۸۹۶ء میں شائع ہوا تھا۔ (ظ)

[3] اس شعر کا قائل معلوم نہ ہو سکا۔ (ظ)

میں کون اور ریختہ؟ ہاں اس سے مدعا
جز انبساطِ خاطرِ حضرت نہیں مجھے

میں کون اور ریختہ، یعنی مجھے ریختہ کہنے سے کیا واسطہ؟ کہاں میں کہاں ریختہ گوئی؟ مجھے ہے تو فارسی کا ذوق ہے۔ فقط آپ کی خوشی کرتا ہوں جو اُردو کہتا ہوں۔

سہرا لکھا گیا زرہِ امتثالِ امر
دیکھا کہ چارہ غیرِ اطاعت نہیں مجھے[1]
مقطع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات
مقصود اس سے قطعِ محبت نہیں مجھے

یعنی مقطعے کا یہ مصرع

دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بہتر سہرا

ایک سخن گسترانہ و شاعرانہ بات ہے۔ اسے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ واقع میں میرا خیال ہے۔

اور شاعروں میں باہم دگر ایسے امور اکثر پیش آجاتے ہیں۔ ایک دفعہ میر انیس (ف ۱۸۷۴ء) نے ایک رباعی میں فرمایا:

روتے ہیں ریا سے جو کہ مجلس میں انیس　　اشک اُن کے بھی موتی ہیں، مگر جھوٹے ہیں[2]

---

[1] غالب اور ذوق کے سہرے نیز قطعۂ اعتذار کی ترتیب کے سلسلے میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی (ف ۱۹۸۱ء) کا رجحان یہ ہے کہ پہلے غالب کا سہرا پھر ذوق کا سہرا بعد ازاں غالب کا قطعۂ اعتذار وجود میں آیا۔ چنانچہ حاشیۂ دیوان غالب (ص ۳۷-۳۶) میں لکھتے ہیں "یہ قطعہ سب سے پہلے مولوی محمد باقر دہلوی کے دہلی اردو اخبار، جلد ۳، نمبر ۱۳، مورخہ ۶ جمادی الآخرہ ۱۲۶۸ھ مطابق ۲۸ مارچ ۱۸۵۲ء، میں اس تمہید کے ساتھ شائع ہوا تھا "حسب الحکم حضرت سلطانی خلد اللہ ملکہ جو جناب نواب نجم الدولہ اسد اللہ خاں غالب اور جناب خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم خاں ذوق نے بہ تقریب شادی میرزا جواں بخت بہادر، مرشد زادۂ آفاق، کے کچھ شعر رنگین مبارک بادی سہرا، اس ہفتے میں حضور سلطانی میں گذرانے تھے، مع چند چند اشعار علاوہ اس کے جو خاص نجم الدولہ بہادر نے پھر گذرانے، واسطے حظ و کیفیت اپنے ناظرین اہل بصر و بصیرت و ماہرین و واقفین فصاحت و بلاغت کے۔ بموجب ترتیب در پیش ہونے کے ہم بھی درج اخبار کرتے ہیں"۔ ترتیب میں پہلے غالب کا سہرا پھر ذوق کا سہرا اور بعد ازاں قطعۂ اعتذار مندرج ہوا ہے"۔ (ظ)

[2] رباعیات انیس مرتبہ علی جواد زیدی (ص ۱۷۴) میں اس رباعی کا مکمل متن اس طرح ہے

داغِ غمِ شہ سینے میں گل بوٹے ہیں　　کیا کیا گہرِ بیش بہا لوٹے ہیں
مجلس میں ریا سے جو کہ روتے ہیں انیس　　اشک ان کے بھی موتی ہیں مگر جھوٹے ہیں　　(ظ)

مرزا دبیر (ف ۱۸۷۵ء) نے اس کا جواب دیا

یھاں اشک ریائی کا بھی ہے مول بہشت　　موتی سچے ہیں، جوہری جھوٹے ہیں[1]

اس شعر سے صاف صاف یہ بات معلوم ہوگئی کہ اُردو و فارسی کے شعر میں جو مضمون ہو، اُسے شاعر کا عندیہ و مافی الضمیر نہیں سمجھتے ہیں۔ لیکن اس کا جواب یہ ہے کہ غزل کے اشعار میں البتہ شاعر جو چاہے کہہ جائے مرفوع القلم ہے، مگر مقطعے میں جو کچھ وہ کہتا ہے، اسے اُس کا قول اور مافی الضمیر اور معتقدہ اور عندیہ سب لوگ سمجھتے ہیں۔ جو لوگ غیر زبانوں کی شاعری دیکھے ہوئے ہیں، وہ جب اُردو و فارسی کی غزلوں کا اُس سے مقابلہ کرتے ہیں، تو یہ اعتراض ضرور ان کے دل میں خطور کرتا ہے کہ یہ شاعری سراسر تصنع ہے، دل سے نکلی ہوئی بات میں جو بات ہوتی ہے، وہ اثر اس میں نہیں پایا جاتا۔ اگر غزل کے ایک شعر سے کچھ اثر کسی پر پیدا ہوتا ہے، تو دوسرے شعر میں اُس کی نقیض سن کر وہ بات بھی جو دل میں چبھ گئی تھی، محو ہو جاتی ہے۔ اور جب سننے والے کو خیال ہو جاتا ہے کہ اصل میں کچھ بھی نہیں، سب تصنع و تکلف ہے، تو شعر سے جو مزہ ملنا چاہیے، وہ اُسے نہیں حاصل ہوتا بلکہ:

ع　　اثر رکھتی ہے آتش کی غزل مجذوب کی بڑ کا[2]

برخلاف اس کے غیر زبان والے شعرا ہیں کہ جب تک عاشق مزاج نہ ہوں، عاشقانہ مضامین نہیں باندھتے۔ اگر شراب پر رغبت نہیں رکھتے، تو کبھی شراب کی تعریف نہیں کرتے۔ اگر مذہب و ملت سے بیزار نہیں ہوتے، تو اُس کا استہزا بھی نہیں کرتے۔

اکثر شاعروں کا یہ کام ہے کہ کوئی واقعہ نظم کرتے ہیں جیسے کعب بن مالک (ف ۵۰ھ) نے اجلائے[3] بنی نضیر و حرق[4] بویرہ کا حال نظم کیا ہے۔ سودا (ف ۱۷۸۱ء) نے حافظ رحمت

---

[1] رباعیات دبیر مرتبہ سید محمد تقی عابدی (ص ۲۲۲) میں اس رباعی کا مکمل متن اس طرح ہے

کیا لوگوں نے ماتم کے مزے لوٹے ہیں　　ثابت ہوا شیشۂ دل ٹوٹے ہیں
یاں اشک ریائی کی بھی قیمت ہے بہشت　　موتی سچے ہیں، جوہری جھوٹے ہیں　(ظ)

[2] کلیات آتش ص ۱۵ (دیوان اول) مصرع اول ہے "سمجھ لیتے ہیں مطلب اپنے اپنے طور پر سامع" (ظ)

[3] اجلا: جلاوطن کر دینا (ظ)

[4] حرق: جلانا (ظ)

خاں (ف ۱۷۷۴ء) کی شکست کا حال نظم کیا ہے۔ فردوسی (ف ۴۱۱ھ) نے رستم واسفندیار کے محاربات لکھے ہیں۔ والمیکی (زمانۂ حیات قیاساً ۳۰۰ ق م) وہومر (زمانۂ حیات قیاساً ۱۲۰۰ ق م) نے بھی اسی طرح اپنی اپنی قوم کے شجاع وجنگ جو لوگوں کے کارنامے لکھے ہیں۔ انیس (ف ۱۸۷۴ء) نے وقعۂ (۳) الطف کو نظم کیا ہے۔ یا یہ کرتے ہیں کہ کوئی قصہ دل سے بناتے ہیں اور اُسے نظم کرتے ہیں۔ شیکسپیر (۱۶۱۶ء) یورپ میں بہت مشہور ہے۔ میر حسن (ف ۱۷۸۶ء) کی مثنوی اور امانت (ف ۱۸۵۹ء) کی اندرسبھا اور نواب مرزا (ف ۱۸۷۱ء) کی تینوں مثنویاں[۱] اسی باب سے ہیں۔ یہ دونوں بڑے میدان ہیں، جس میں شاعر کی واقعہ نگاری کی قوت اور ادابندی کا سلیقہ اور مصوّری کا طریقہ ظاہر ہوتا ہے۔ اور غزل اس میدان سے کوسوں دُور ہے۔

یا یہ کرتے ہیں کہ مختصر مختصر حکایات ونوادر روایات کو بہ ایجِ زو اختصار نظم کرتے ہیں اور اُس سے کوئی اخلاقی مضمون استنباط کر کے مفصل بحث، اُس مسئلے کی لکھ دیتے ہیں۔ اس میدان میں سعدی (ف ۶۹۱ھ) گوے بلاغت لے گیا۔ یا یہ ہوتا ہے کہ شاعر تصوف ومعرفت میں کوئی خاص راے اور مذہب رکھتا ہے، اُسی کو کبھی بہ تمثیل، کبھی بہ تفصیل، کبھی مبادیِ یقینیہ، کبھی قضایاے شعریہ سے ثابت کرتا ہے۔ جیسے مولوی روم (ف ۶۷۲ھ) وحکیم سنائی (ف ۵۴۵ھ) کا کلام ہے۔ یونانیوں کے زمانے میں شعرا کا فلاسفہ میں شمار تھا۔ اُن کا مذہب اور اُن کی راے خاص ہوا کرتی تھی، یہ بات نہ تھی کہ جیسا قافیہ دیکھا اُس کے مطابق مضمون باندھ لیا۔ گو اپنی راے کے خلاف ہو، گو اپنی وضع کے مناسب نہ ہو۔ اور سچ یہ ہے کہ مقتضاے فطرت و وحدت کے خلاف یہ بات ہے کہ ایسی بات منہ سے نکالنا جائز سمجھ لیں جو اپنی راے میں ناجائز ہو۔ فارسی واُردو کی غزلوں کے سوا اور کسی زبان میں یا کسی صنفِ کلام میں ایسا نہیں کرتے۔

روے سخن کسی کی طرف ہو تو روسیاہ
سودا نہیں، جنوں نہیں، وحشت نہیں مجھے

یعنی ایسا دیوانہ میں نہ تھا کہ اُستادِ بادشاہ ذوق (ف ۱۸۵۴ء) سے پرخاش وقطعِ محبت کرتا۔ وہ کیا، کسی کی طرف روے سخن ہو تو قلم کی طرح منھ کالا ہو۔

---

[۱] نواب مرزا شوق لکھنوی کی ان تینوں مثنویوں کے نام ہیں • فریبِ عشق، بہارِ عشق اور زہرِ عشق (ظ)

قسمت بُری سہی پہ طبیعت بُری نہیں
ہے شکر کی جگہ کہ شکایت نہیں مجھے

یہ شعر مصنف کی بلاغت کی سند اور استادی کی دستاویز ہے۔ جو لوگ محض غزل میں قافیہ پیمائی کیا کرتے ہیں، ان کی فکر کو ان مضامینِ عالیہ کی طرف رسائی ممکن نہیں۔ جس راہ پر وہ لگے ہوئے ہیں، وہ اس میدان سے کوسوں دور ہے۔

شیخ الرئیس (ف ۴۲۸ھ) لکھتا ہے کہ شعر کبھی فقط حیرت و تعجب پیدا کرنے کے لیے کہتے ہیں، کبھی اغراض و معاملات کے لیے کہتے ہیں[1] شعرائے غزل گو کی شاعری پہلی قسم کی ہے کہ موسیقی و مصوری کی طرح اُس کی غایت بھی محض حظِ نفس و تغذیہ روح کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتی۔ لیکن دوسری قسم البتہ اہتمام و اعتبار کے قابل ہے۔ ہر ادیب و اہلِ قلم اس کا محتاج ہے۔ اور پھر حظِ نفس و تعجب سے بھی خالی نہیں۔ نثار و معاملہ نگار کو ایسے مضامین کی بہت حاجت ہے، جو اغراض سے تعلق رکھیں۔

غزل گویوں کو مضمون نگاری کی مشق نہ ہونے سے اچھی طرح نثر لکھنے کا سلیقہ نہیں ہوتا۔ کسی مطلب کو نثر میں دل نشیں نہیں کر سکتے، بلکہ ابن خلدون (ف ۸۰۸ھ) نے تو یہ دعویٰ کیا کہ شاعر سے نثر نہیں لکھی جاتی اور نثار سے شعر نہیں کہا جاتا[2]۔ میرے خیال میں اس کی لِم یہی ہے کہ ابن خلدون کے زمانے میں عرب کی شاعری بھی اغراق و تصنع و تکلف سے بھر گئی تھی۔ اغراض پر شعر کہنا بہت کم ہو گیا تھا۔ اس فن کو اہلِ نثر نے اختیار کر لیا تھا۔ مسٹر پامر[3] (ف ۱۸۸۲ء) جو کیمبرج

---

[1] کتاب الشفا (قلمی)، ورق ۲۵۶ الف (المقالة من الجملة الاولی من المنطق وفیه فصول: فصل فی الشعر مطلقا) بن سینا کے الفاظ یہ ہیں۔ "والشعر قد یقال للتعجب وحده وقد یقال للأغراض المدنیة" (ظ)

[2] مقدمة ابن خلدون: ص ۵۶۸ (الفصل الخامس والأربعون فی انه لا تتفق الاجادة فی فنی المنظوم والمنثور معا الا للأقل) (ظ)

[3] ایڈورڈ ہنری پامر انگریز مستشرق ہیں۔ کیمبرج میں پیدا ہوئے۔ وہیں تعلیم حاصل کی۔ مصر، جزیرہ سینا اور صحرائے تیہ میں رہ کر عربی زبان اور بدوی لہجے میں مہارت حاصل کی۔ کیمبرج یونیورسٹی میں عربی کے استاد مقرر ہوئے۔ عربی و فارسی نثر و نظم دونوں پر قدرت رکھتے تھے۔ انگریزی شاعری کے عربی میں ترجمے کیے۔ عربی اور انگریزی میں متعدد کتابیں تصنیف کیں۔ ۱۸۸۲ء میں مصر میں عرب انقلاب کے دوران مارے گئے۔ (الاعلام ۲۸۲/۱)(ظ)

میں مدرسۂ شاہی کے مدرس عربی تھے، بهاء الدين وزیر مصری[1] (ف ۶۵۶ھ) کے دیوان کی تقریظ میں لکھتے ہیں:

> "والظاهر أن أكثر أشعار المشرق ولا سيما أشعار الفرس لا تخلو عن التصنع في الاستعارة، والمبالغة في المدح والذم، والبهرجة في العبارة۔ وهذا كله عند أهل أروبا غير مرغوب فيه، بل يَعُدّونه من أقبح العيوب. ولذلك قلما تجد في قصيدة من قصائد العرب والفرس بيتاً يدل على شوق صحيح إلى عالم الحسن"[2]

یعنی یہ بات ظاہر ہے کہ اہلِ مشرق کے اکثر اشعار خصوصاً فارسی کے، استعارے کی گڑھت اور مدح وذم کے اغراق، اور عبارت کی بے عنوانی سے خالی نہیں۔ یہ سب باتیں اہلِ یورپ کو نامرغوب، بلکہ اُن کے حسابوں نہایت معیوب ہیں۔ اور عربی فارسی کے کسی قصیدے میں ایسا شعر کم ملے گا، جس سے کسی منظرِ دل کش کی طرف شاعر کا دلی اشتیاق ظاہر ہوتا ہو۔

بلکہ شعر میں اغراق وتکلف کرنا اور اغراض ومطالب سے خالی رکھنا یہاں تک پھیلا کہ اب عموماً ہم لوگوں کا یہ مذاق ہو گیا ہے کہ جو شعر کہ اغراض ومطالب کے لیے کہے جاتے ہیں ان کو شعر نہیں سمجھتے، بلکہ جانتے ہیں شاعر نے رام کہانی ناندھی[3]، یا دُکھڑا رو دیا۔ شعرا کے برخلاف اہلِ نثر نے معاملہ نگاری میں غضب کا پھیکا پن اختیار کیا۔ اُنھوں نے تکلف میں اس قدر افراط کی کہ معانی

---

[1] ابو الفضل زهير بن محمد المهلبی شاعر، ادیب اور الملک الصالح نجم الدین ایوب (ف ۶۴۷ھ) والیِ مصر کے وزیر تھے۔ ان کا دیوان ۱۸۶۰ء سے ۱۸۷۹ء کے درمیان مصر سے متعدد بار شائع ہو چکا ہے۔ یہاں طباطبائی نے جس ایڈیشن کی طرف اشارہ کیا ہے، اس کی اشاعت ایڈورڈ ہنری پامر (Edward Henn Palmer) کے انگریزی ترجمے کے ساتھ ۱۸۷۵ء میں دو حصوں میں عمل میں آئی تھی۔ (معجم المطبوعات العربية والمعربة: ۵۹۶/۱؛ الأعلام: ۵۲/۳) (ظ)

[2] محبِ مکرم ڈاکٹر محمد اجمل اصلاحی (مقیم ریاض، سعودیہ عربیہ) نے فون پر یہ اطلاع بہم پہنچائی کہ مسٹر پامر کے مرتبہ ومترجمہ دیوان البهاء کا ایک عکسی ایڈیشن ۱۹۷۱ء میں اورینٹل پریس، ایمسٹرڈم سے بھی شائع ہوا ہے۔ اس میں متذکرہ بالا اقتباس کی ابتدائی تین سطریں ص ۹ پر اور "ولذلک قلما تجد" سے لے کر آخر تک کی دو سطریں ص ۱۶ پر درج ہیں۔ طباطبائی نے دونوں عبارتوں کو ملا کر یکجا کر دیا ہے۔ (ظ)

[3] ناندھنا: کوئی کام شروع کرنا (نور) (ظ)

کورو بیٹھے۔ انھوں نے اس قدر تفریط کی کہ تمام محاسنِ کلام سے ہاتھ دھو بیٹھے۔

ہمارے یہاں کلام کی تقسیم اس طرح مشہور ہے کہ

(۱) جس کلام میں وزن وقافیہ دونوں ہو، وہ نظم ہے۔

(۲) جس میں دونوں نہ ہوں، وہ نثر عاری ہے۔ اس نثر کی بڑی خوبی بیان کی بے ساختگی ہے، لیکن اس میں بھی مجاز وکنایہ وتشبیہ واستعارہ وتحویل خبر بہ انشا وصنائع معنویہ ولفظیہ سے بہت کچھ حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ فقرے:

(۱) میں نے اُسے بہت ڈھونڈھا مگر نہ ملا۔

(۲) میں نے کیسا کیسا ڈھونڈھا مگر وہ کب ملتا ہے۔

(۳) میں نے بہت خاک چھانی مگر وہ ہاتھ نہ آیا۔

(۴) میں نے کیسی کیسی خاک چھانی مگر وہ کب ہاتھ آتا ہے۔

(۵) میں ڈھونڈھ ڈھونڈھ کے تھکا مگر وہ تو عنقا تھا۔

پہلے فقرے میں خبر ہے اور سب لفظوں سے حقیقتِ معنی مقصود ہے۔ دوسرے فقرے میں اسی خبر کو انشا کی صورت میں ظاہر کیا ہے۔ تیسرے فقرے میں خبر ہے مگر الفاظ میں مجاز ہے۔ چوتھے فقرے میں انشا ومجاز دونوں جمع ہیں۔ پانچویں فقرے میں مجاز کی جگہ تشبیہ ہے، ور ڈھونڈھنے میں مبالغہ ہے، اور سب سے بڑھ کر فقروں کا متشابہ ہونا لطف دیتا ہے۔ مثلاً جملۂ فعلیہ کا عطف فعلیہ پر اور اسمیہ کا اسمیہ پر۔ اور جیسی ایک فقرے میں فعل کی اور اُس کے متعلقات کی ترتیب ہو ویسی ہی دوسرے فقرے میں ہو۔

(۳) جس کلام میں وزن نہ ہو اور قافیہ ہو یعنی فقرہ دوسرے فقرے کا سجع ہو، اُس کا نام نثرِ مسجّع رکھا ہے۔ یہ نثر فقط زبانِ عربی کے ساتھ مخصوص ہے۔ اُردو وفارسی کی زبان اس کی متحمل نہیں۔ اس سبب سے کہ اُردو وفارسی میں جملہ فعل پر تمام ہوتا ہے اور فعل کا سجع بہت کم ہاتھ آتا ہے۔ اسی وجہ سے عام آفت یہ پیدا ہوئی ہے کہ بہ تصنع وتکلف دو دو فقرے ایک ہی معنی کے اکثر لوگ لکھا کرتے ہیں۔ اور اس تکرارِ مخل واطنابِ مُمل سے سجع کا لطف بھی جاتا رہتا ہے مثلاً یہ مضمون:

> "میں نے سب حال سنا نہایت خوشی حاصل ہوئی"۔

اسے سجع کرنے کے لیے خواہ مخواہ اس طرح لکھنا پڑتا ہے

> "میں نے سب حال سنا۔ دامنِ شوق میں گل ہائے مضامین کو چنا۔ نہایت خوشی حاصل ہوئی۔ فکر و تشویش زائل ہوئی۔"

پھر یہ بھی دیکھیے کہ فعل کا سجع مل بھی گیا تو اس میں وہ لطف کہاں جو اسم کے سجع میں ہوتا ہے۔ اور وجدانِ صحیح اس بات کا شاہد ہے کہ افعال و روابط میں سجع کا وہ لطف نہیں، جو اسم میں ہے۔ غرض کہ اُردو فارسی میں عربی کی طرح نثرِ مسجّع لکھنا، غیر کا منھ چڑھا کر اپنی صورت بگاڑنا ہے۔ ہاں اُردو فارسی سجع اگر اچھا معلوم ہوتا ہے تو متعلقاتِ جملہ میں جیسے:

> "فضلِ خدا سے اور آپ کی دعا سے خیریت ہے"۔

یا کہیں ایسا ہی بے تکلف محاورے میں پورا اتر جائے تو خیر جملہ کا سجع ہی سہی۔ لیکن تمام عبارت میں اس کی پابندی تو عربی میں بھی مشکل سے نبھتی ہے۔ ابنِ عرب شاہ[1] (ف ۸۵۴ھ) کی تاریخِ تیموری[2] اور فاکهة الخلفاء[3] دونوں کتابیں آخر زٹل قافیہ ہو کے رہ گئیں۔

(۴) جس کلام میں قافیہ نہ ہو اور وزن ہو اُس کا نام نثرِ مُرجّز مشہور ہے۔ گو ائمۂ فن نے اس کا ذکر کیا ہے اور نام بھی رکھ دیا ہے، مگر کسی نے اس پر قلم نہیں اُٹھایا اور بے تکی نثر سمجھا کیے۔ سچ یہ ہے کہ میرا بھی خیال یہی رہا کہ جب وزن کے ساتھ قافیہ نہ ہو تو وہ ایسی لے ہوئی جس میں سم ندارد۔ مگر محقق[4]

---

[1] احمد بن محمد بن عبداللہ معروف بہ ابن عرب شاہ دمشقی۔ صاحب علم و فضل، مورخ اور ادیب تھے۔ عربی کے علاوہ فارسی اور ترکی زبانوں سے بھی خوب واقف تھے (معجم المطبوعات العربية والمعربة ۱/۷۳-۱۷۳ ؛ الأعلام ؛ ۱/۲۲۸) (ظ)

[2] تاریخ تیموری کا اصل نام "عجائب المقدور في أخبار تيمور" ہے۔ یہ لائڈن، کلکتہ اور مصر وغیرہ سے چھپ چکی ہے۔ (ایضاً بہ حوالۂ بالا) (ظ)

[3] "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" یہ ابن عرب شاہ کی سب سے مشہور کتاب ہے۔ یہ دس ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کا انداز "کلیلہ و دمنہ" کا ہے۔ یہ مصر سے کئی بار شائع ہو چکی ہے۔ (ایضاً بہ حوالۂ بالا) (ظ)

[4] "محقق" سے خواجہ نصیر الدین طوسی (ف ۶۷۲ھ) مراد ہیں، جن کا نام محمد بن محمد بن حسن ہے۔ (الوافی بالوفیات ۱/۱۷۹-۱۸۳) (ظ)

نے معیار[1] میں ذکر کیا ہے کہ کسی یونانی شاعر نے یوبنامہ[2] ایک کتاب لکھی ہے جس میں وزن ہے اور قافیہ نہیں ہے۔ اور انگریزی میں بھی اس طرح کی تالیف کا رواج بہت ہے اور بے شک اُس کی برجستگی و بے ساختگی کلامِ مقفیٰ سے کہیں بڑھی ہوئی ہے۔ اس قسم کے کلام کو وہ لوگ نظم کے اقسام میں داخل کرتے ہیں۔ اور بات یہی ٹھیک ہے کہ موزوں کلام کو نظم کہنا چاہیے نہ کہ نثر۔

صادق ہوں اپنے قول میں، غالب خدا گواہ!
کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

(کہ) اس مصرعے میں یا بیان کے واسطے ہے۔ یعنی کہتا ہوں سچ یہ بات کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے۔ یا توجیہ و تعلیل کے واسطے ہے یعنی جو کچھ میں کہہ رہا ہوں، سچ کہہ رہا ہوں۔ جھوٹ کی مجھے عادت نہیں۔ یعنی سچ بولنے کی وجہ اور علت یہ ہے کہ جھوٹ کی عادت نہیں۔ اور دونوں معنی میں سے یہی معنی مصنف کو غالباً مطلوب ہیں۔ گو حاصل دونوں صورتوں کا ایک ہی ہے۔ لیکن اتنا فرق ہے کہ پہلی صورت میں یہ التزام[3] مطلب حاصل ہوتا ہے اور وہ پھیر کا راستہ

---

[1] ''معیار'' سے معیار الاشعار مراد ہے۔ یہ قیاساً ۶۲۴ھ کے قریب کے زمانے میں لکھی گئی ہے۔ یہ پہلی بار ۱۲۶۴ھ/ ۴۸-۱۸۴۷ء میں مفتی سعد اللہ مرادآبادی (ف ۱۸۷۷ء) کے حواشی کے ساتھ پھر دوبارہ ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۸ء میں ان کی شرح میزان الافکار کے ساتھ شائع ہوئی۔ بعض لوگوں نے محقق طوسی کی طرف اس کے انتساب میں شک کا اظہار کیا ہے، لیکن سید سلیمان ندوی (ف ۱۹۵۳ء) کی تحقیق کے مطابق یہ طوسی ہی کی تصنیف ہے (معارف، اعظم گڑھ، اکتوبر ۱۹۳۴ء) (ظ)

[2] یہاں طباطبائی سے نقل میں تسامح ہوا۔ معیار الاشعار کے مطابق وزن بے قافیہ والی یہ کتاب کسی یونانی شاعر نے نہیں، بلکہ حشوی نے فارسی زبان میں مرتب کی تھی۔ چنانچہ معیار میں ہے: ''و چنیں گویند کہ در اشعار یونانیاں قافیہ معتبر نہ بودہ است و حشوی بزبان فارسی کتابے جمع کردہ است مشتمل بر اشعار غیر مقفی، و آں را یوبنہ نام نہادہ'' (زرِ کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار : ص ۴۴)

مفتی سعد اللہ مرادآبادی نے میزان الافکار میں لکھا ہے کہ اس وزن بے قافیہ والی کتاب کا نام معیار کے ایک قدیم نسخے میں ''یونہ نامہ'' لکھا ہے۔ اس صورت میں ''یونہ'' کو یونان کا مخفف اور منسوب بہ یونان کے معنی میں لیا جا سکتا ہے، لیکن کسی لغت میں اس لفظ کا اندراج نہیں ملتا۔ اس کے برخلاف بعض نسخوں میں ''یوبنامہ'' لکھا ہوا ہے۔ برہان قاطع میں ''یوبہ'' کے معنی اشتیاق و آرزو کے درج ہیں۔ موقع و محل کے لحاظ سے یہ معنی چسپاں ہیں۔ (میزان ص ۴) (ظ)

[3] اس صفحہ کا حاشیہ نمبر ۳ - اور آئندہ صفحہ کا حاشیہ نمبر ۱ - آئندہ صفحہ پر ہی یکجا (۱) کے تحت درج ہے۔

ہے۔ یعنی جو بات کہ سچ میں کہتا ہوں وہ یہ ہے کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے۔ اور جب یہ بات سچ ہوئی تو اس سے یہ بھی لازم آیا کہ جو کچھ کہہ رہے ہیں جھوٹ نہیں ہے۔ اور جب یہ معلوم ہوا کہ جھوٹ نہیں ہے تو اس سے یہ لازم آیا کہ سچ ہے۔ اور دوسری صورت میں بالمطابقت مطلب حاصل ہو جاتا اور سیدھی راہ ہے۔ یعنی جو کچھ میں کہہ رہا ہوں سچ کہہ رہا ہوں۔ پھر اس کی وجہ بیان کی ''کہ جھوٹ کی عادت نہیں ہے مجھے۔''

جس سہرے کے سبب سے ذوقؔ مرحوم (۱۸۵۴ء) کو اور بہادر شاہ مغفور (ف ۱۸۶۲ء) کو مصنف سے ملال ہوا تھا اور رفعِ ملال کے لیے مصنف نے یہ قطعہ کہا تھا، میں (نے) اُس سہرے کو بھی اس قطعے کے بعد دیوان میں مندرج کرنا مناسب سمجھا تا کہ مصنف کا تمام اُردو کا کلام ایک ہی جگہ ہو جائے۔

(۷)

خوش ہو اے بخت کہ ہے آج ترے سر سہرا
باندھ شہزادہ جواں بخت کے سر پر سہرا

مصنف نے پہلے مصرعے میں جو محاورہ باندھا ہے، یہی (سر سہرا) ذوقؔ (ف ۱۸۵۴ء) نے بھی اپنے مطلعے میں باندھا ہے:

اے جواں بخت مبارک تجھے سر پر سہرا
آج ہے یُمن و سعادت کا ترے سر سہرا[۲]

مصنف سے یہ محاورہ پورا نہ بندھا اور ذوقؔ سے پورا اترا۔ محاورہ یہ ہے کہ ترے سر

---

[۱] (گذشتہ صفحہ کا حاشیہ نمبر ۳ بھی یہی ہے) یہاں "بہ التزام" سے دلالت التزامی اور "بالمطابقت" سے دلالت مطابقی مراد ہے۔ اہل منطق کی اصطلاح میں دلالت مطابقی وہ ہے جس میں لفظ اپنے تمام معنی موضوع لہ پر دلالت کرے۔ جیسے لفظ انسان کی دلالت تمام معنی حیوان اور ناطق پر۔ اور دلالتِ التزامی وہ ہے جس میں لفظ اپنے خارج معنی موضوع لہ پر دلالت کرے۔ جیسے لفظ انسان کی دلالت قابلِ علم اور قابلِ صنعتِ کتابت پر۔ ذہن نشیں رہے کہ دلالت التزامی میں لزومِ ذہنی کی شرط ہے۔ بغیر لزومِ ذہنی کے یہ دلالت نہیں پائی جاتی۔ (المنطق ص ۴) (ظ)

[۲] کلیات ذوق : ص ۳۳۰ (ظ)

شاعری کا سہرا ہے۔ تیرے سر فضیلت کا سہرا ہے۔ تیرے سر سعادت کا سہرا ہے۔ خالی سہرا کوئی نہیں کہتا، جس طرح مصنف نے بخت کے سر سہرا کہا ہے۔ جس سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ سچ مچ کا سہرا مراد ہے۔ اور ذوقؔ نے پہلے مصرعے میں اصلی سہرا مراد لیا ہے اور دوسرے مصرعے میں سعادت کا سہرا شہزادے کے سر باندھا ہے۔ غرض کہ سر سہرا ہونا جو محاورہ ہے، وہ خالی نہیں کہا جاتا۔ بلکہ آج کا لفظ بھی محاورے میں داخل ہے۔

اور محاورے میں تصرف کرنا کسی طرح نہیں درست۔ اس میں اچھے اچھے لوگ دھوکا کھاتے ہیں۔ مثلاً خون ہو جانے سے قتل کا واقع ہونا، نام ہو جانے سے مشہور ہو جانا، دل آجانے سے عاشق ہو جانا جو مراد لیتے ہیں تو یہ معنی محض اصطلاح محاورۂ اُردو کے باعث سے سمجھے جاتے ہیں۔ یوں کہنا کہ خونِ تمنا ہو گیا، یا نامِ قاتل ہو گیا، یا دلِ بے تاب آگیا، یعنی ترکیب فارسی کا استعمال کر کے محاورے میں تصرف کرنا درست نہ ہوگا۔ اس لیے کہ فارسی میں خوں شدن سے قتل، اور دل آمدن سے عشق، اور نام شدن سے شہرت، نہیں سمجھ میں آتی کہ یہ ان کا محاورہ نہیں۔ اسی طرح مثلاً اُردو کا محاورہ ہے تمھارا طوطی بولتا ہے۔ سب تمھارا دم بھرتے ہیں۔ برقؔ (ف ۱۸۵۷ء) نے اس کو یوں نظم کیا ہے:

ع کیا بولتا ہے طوطیِ شیریں مقالِ یار[1]

اور مومنؔ (ف ۱۸۵۲ء) نے یوں باندھا ہے۔

ع کون کہتا ہے دمِ عشق عدو بھرتے ہیں[2]

اسی طرح ”قبا شدنِ لباس“ فارسی کا محاورہ ہے۔ کپڑوں کا دھجیاں ہو جانا مراد ہے۔ عشقؔ (ف ۱۸۸۶ء) نے اُس کو اس طرح باندھا

بالکل قبا لباسِ عروسِ چمن ہوا[3]

محاورے میں یہ سب تصرفات نادرست ہیں۔ اس سبب سے کہ مطلب خبط ہو جاتا ہے۔

---

[1] دیوان برق میں یہ مصرع موجود نہیں۔ (بہ شکریہ عزیزہ ڈاکٹر تبسم صابر) (ظ)

[2] دیوان مومن ۔ ص ۱۲۵۔ پورا شعر اس طرح ہے ۔

کون کہتا ہے دمِ عشق عدو بھرتے ہیں
کہ ہوا باندھنے کو آہ کبھو کرتے ہیں (ظ)

[3] مراۃ عشق مخزونہ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ میں یہ مصرع دست یاب نہ ہوا۔ (ظ)

کیا ہی اس چاند سے مکھڑے پہ بھلا لگتا ہے
ہے ترے حسنِ دل افروز کا زیور سہرا

قرینے سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوقؔ مرحوم نے اس شعر کی چوٹ پر کئی شعر کہے ہیں۔

مکھڑے کو انھوں نے بھی باندھا ہے:

دیکھے مکھڑے پہ جو تیرے مہ و اختر سہرا
وہ کہے صلِّ علیٰ، یہ کہے سبحان اللہ[1]

سہرے کا بھلا لگنا انھوں نے اس طرح کہا ہے:

سر پہ طرّہ ہے مزیّن تو گلے میں بدّھی
کنگنا ہاتھ (۱) میں زیبا ہے تو منھ پر سہرا[2]

پھر اس پر بھی ترقی کی:

ایک کو ایک پہ تزئیں ہے دمِ آرائش
سر پہ دستار ہے، دستار کے اوپر سہرا[3]

اس میں شک نہیں کہ غالبؔ (ف ۱۸۶۹ء) نے بے مثل شعر کہا تھا، مگر ذوقؔ (ف ۱۸۵۴ء) نے جواب دیا اور خوب جواب دیا۔ شعر کا جواب تو ہوگیا، لیکن زیور کا قافیہ غالبؔ ہی کے حصہ میں آگیا۔ ذوقؔ نے استادی کی کہ اس قافیے پر ہاتھ نہیں ڈالا۔ ذوقؔ نے کنگنا اس طرح باندھا ہے کہ فاعلن کے وزن پر ہوگیا۔ اور محاورہ یوں ہے کہ نون و گاف مخلوط ہوکر ایک حرف ہو جاتا ہے اور فعلن کے وزن پر بولتے ہیں۔ اسی طرح اُردو میں اکثر الفاظ ہیں جن کے نظم کرنے میں شاعر کو تشویش پیدا ہوتی ہے۔ کنگنے سے بڑھ کر رنگنے میں بکھیڑا ہے کہ یہ ایک ہندی مصدر فارسی لفظ سے بنالیا ہے۔ فیصلہ یہ ہے کہ رنگنے میں اور اس کے مشتقات میں جہاں جہاں گاف ساکن ہو وہاں دونوں طرح بولنا اور نظم کرنا درست ہے۔ ناسخؔ مرحوم (ف ۱۸۳۸ء) کہتے ہیں:

میرے تنِ زار سے ہو زنّار
رنگ لے جو وہ طفلِ برہمن زرد[4]

اور جہاں گاف متحرک ہو جائے وہاں ایک ہی صورت بس درست ہے۔ آتشؔ مرحوم

---

[1] کلیاتِ ذوق ۰ ص ۳۳۱۔ کلیات میں "دیکھے" کے بجائے "دیکھیں" ہے۔ (ظ)

[2] و [3] کلیاتِ ذوق: ص ۳۳۱۔ (ظ)

[4] دیوانِ ناسخ ۲/۲۰ (ظ)

(ف ۱۸۴۷ء) کے اس مصرعے میں:

ع　رنگ ریز بن کے فکر نے رنگے ہزار رنگ[1]

رنگے لفظ بہ سبب اظہارِ نون کے خلاف محاورہ سمجھا جاتا ہے۔ یہاں نون کا مخلوط رہنا واجب ہے۔ اور دوسرا اعتراض ناسخ والوں کا اس مصرعے پر یہ بھی ہے کہ رنگریز فارسی لفظ ہے۔ اس میں نون کو محاورۂ عوام کی بنا پر مخلوط کر دینا خلاف ہے۔ اسی طرح آتش کے اس مصرعے پر بھی:

ع　تو مجھ سے مست ہاتھی کی طرح جنگلی ہرن بگڑا[2]

مشہور ایراد ہے کہ جنگلی فارسی لفظ ہے اس میں بھی نون وگاف کا مخلوط کر دینا درست نہیں۔ لفظِ انگریز میں محاورہ یہی ہے کہ نون و گاف دونوں مخلوط رہیں۔ اور خلط نہ کرنا خلاف ہے، جیسا کہ کسی کا یہ مصرع مشہور ہے۔

ع　ملک انگریز میں رہنے سے تنگ ہے[3]

اس میں انگریز رستخیز کے وزن پر ہے اور محاورے کے بہ موجب اس کا استعمال زرخیز کے وزن پر چاہیے۔ اسی طرح بنگلہ اور انگیا میں بھی خلط ضرور ہے اور نون کا ظاہر کرنا خلافِ محاورہ۔ اس سبب سے کہ یہ ہندی الفاظ ہیں، لیکن بہت سے اور ہندی لفظ ہیں اُمنگ، اُننگ، پتنگ، ڈھنگ وغیرہ کہ اس میں نون وگاف دونوں لہجے میں ہیں۔ ان الفاظ کو اگر اس طرح نظم کریں کہ نون وگاف ایک حرف ہو جائے تو غلط ہوگا۔ غرض ہندی لفظوں میں محاورہ و لہجے پر مدار ہے اور (کنگنا) محاورے و لہجے میں فعلن کے وزن پر ہے، نہ فَعِلن کے وزن پر۔ میر وزیر علی صبا (ف ۱۸۵۵ء) نے صیدیہ مثنوی میں یہ مصرع کہا تھا:

---

[1] کلیات آتش، ص ۱۴۷ (دیوان اول) پورا شعر اس طرح ہے:
مضموں بندھے ہیں بوقلموں روے یار کے　رنگریز بن کے فکر نے رنگے ہزار رنگ　(ظ)

[2] کلیات آتش ص ۳۹ (دیوان اول) مصرع اول ہے:
ع　کسی چشمِ سیہ کا جب ہوا ثابت میں دیوانہ"　(ظ)

[3] اس کا قائل معلوم نہیں۔ بہ صورت موجودہ مصرع ناموزوں ہے۔ اس کی ایک موزوں صورت یہ ہو سکتی ہے:
ع　(دل) ملک انگریز میں رہنے سے تنگ ہے　(ظ)

ع پھر آیا بہادر جنگ اُن کو خطاب[1]

اس پر ناموزوں ہونے کا اعتراض اُن کے معاصرین نے کیا تھا کہ موزوں کر کے پڑھو تو نون کا کچھ پتہ نہیں رہتا اور صبا سے کچھ جواب نہیں [بن] پڑا۔ مگر انصاف کرنا چاہیے کہ بہادر جنگ نام ہے اور اس کا ذکر شعر میں اہم اور ضروری ہے۔ اور جس وزن میں مثنوی ہے اُس وزن میں بہادر جنگ کا لفظ بے نون کے گرائے ہوئے کسی طرح سے آ ہی نہیں سکتا۔ یہ وزن ہی اُس کا متحمل نہیں ہے۔ تو ایسے وقت میں شاعر کیا کرے گا، سوا اس کے کہ تصرف کرے۔ جس طرح فردوسی نے شاہ نامے میں سپید دیو کے بدلے سپیدیو کہا ہے اور ایک دال کو گرا دیا۔ یہ سچ ہے کہ ضرورتِ شعر کے لیے جو جو تصرف عرب کر جاتے ہیں، فارسی و اُردو والوں نے وہ سب تصرفات غیر مقبول و ناجائز قرار دیے ہیں، لیکن یہاں تو ضرورتِ شعر سے بڑھی ہوئی ایک وجہ موجود ہے۔ معترضین سے ہم کہتے ہیں کہ بہادر جنگ کو وہی موزوں کر کے دکھا دیں۔ سوا اس کے کوئی جواب اُن کے پاس نہیں ہے کہ:

ع ملا دو بہادر سے تم لفظ جنگ

بھلا اس طرح نام کو توڑ پھوڑ ڈالنا اور عَلَم کی ترکیب میں تصرف کرنا کیونکر جائز ہو سکتا ہے؟ پھر اس سے ہزار درجے وہی اچھا ہے کہ ایک ذرا سے نون کو گرا دیں، جیسا صبا نے کیا ہے۔ اسی طرح علم میں سے ع۔ ہ۔ ح کا گرانا بھی بہتر ہوگا، بہ نسبت تصرف کرنے کے۔ جیسے آقا طوبائے شوستری نے یہ مصرع کہا ہے:

ع درزمانِ حضرتِ محبوب علی (۲) شاہِ دکن[2]

---

[1] صبا کی صیدیہ مثنوی (تصنیف ۱۲۶۴ھ ۴۸–۱۸۴۷ء) کلیاتِ صبا کے آخر میں (ص ۱۵۲–۷۲) شامل ہے۔ لیکن طباطبائی کا نقل کردہ یہ مصرع اس میں موجود نہیں۔ ممکن ہے معاصرین کے اعتراض کے بعد صبا نے اسے نکال دیا اور اس کی جگہ پر یہ شعر رکھ دیا ہو

حقیقت میں یہ بات ہے انتخاب
کہ صنعت میں توشیح کے ہو خطاب

یہ شعر واجد علی شاہ کے وزیرِ اعظم نواب احمد علی خاں بہادر کی مدح میں ہے، جن کا ذکر آغازِ مدح میں اس طرح کیا گیا ہے :

الٰہی دلا عنانِ کمیتِ قلم
لکھوں مدح نوابِ والا ہمم (ن ظ)

[2] آقا طوبے شوستری کا کلام دست یاب نہیں ہوا۔ اس لیے اس مصرعے کی تخریج نہ کی جا سکی۔ (ظ)

سر پہ چڑھنا تجھے پھبتا ہے پر اے طرفِ کلاہ
مجھ کو ڈر ہے کہ نہ چھینے ترا لمبر سہرا

لمبر ہی کہنا ٹھیک ہے اور نمبر غلط۔ لیکن یہ لفظ بہت ہی مکروہ ہے۔ شاعر کی زبان پر نہ ہونا چاہیے۔ ابن رشیق (ف ۴۵۶ھ) لکھتے ہیں، شعرا کی زبان مخصوص اور الفاظ مانوس ہوا کرتے ہیں۔ اس احاطے سے باہر قدم نہیں رکھتے[1]۔ ذوقؔ کے بھی سہرے کا ایک شعر اس احاطے سے باہر ہو گیا ہے:

تا بنے اور بنی میں رہے اخلاص بہم
گوندھیے سورۂ اخلاص کو پڑھ کر سہرا[2]

دولھا اور دلھن کو بنا اور بنی کہنا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ گو مرثیہ گو ابھی تک ان لفظوں کو نظم کیے جاتے ہیں، لیکن بعض محل پر انھیں ماننا پڑے گا کہ بے لطف ہیں۔ مثلاً یہ مصرع:

ع بھینیں کہاں ہیں ڈالنے آنچل بنے پہ آئیں[3]

فقرہ کی زبانی ہو تو اچھا ہے۔ اور خود شاعر کی زبانی بے لطف ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر انیسؔ (ف ۱۸۷۴ء) کی زبان موجِ کوثر ہے، مگر چند لفظ قدیم عادت کے بہ موجب وہ بھی باندھ گئے ہیں، جو اب ترک ہوتے جاتے ہیں: بھینا = بہن، جایا = فرزند، بالی = کم سن، جاگہ = جگہ، جوں = جیسے، موا = مرگیا، بنا = بنی، ناسخؔ (ف ۱۸۳۸ء) کہتے ہیں:

ع ہو گئے پتھروں سے صحرا کے بھی داماں خالی[4]

آتشؔ (ف ۱۸۴۷ء) کہتے ہیں:

ابروے یار کا ہے سر میں جنھوں کے سودا
رقص وہ لوگ کیا کرتے ہیں تلواروں پہ[5]

ناؤ بھر کر ہی پروے گئے ہوں گے موتی
ورنہ کیوں لائے ہیں کشتی میں لگا کر سہرا؟

---

[1] العمدۃ: ۱/۱۲۸ (للشعراء الفاظ معروفۃ) (ظ)

[2] کلیاتِ ذوق: ص ۳۳۱ (ظ)

[3] اس مصرعے کے قائل اور اصل مرثیے کا سراغ نہ مل سکا۔ (ظ)

[4] دیوانِ ناسخ میں یہ مصرع موجود نہیں۔ البتہ یہ شعر موجود ہے۔

نہ پتھروں سے فقط دامانِ طفلاں ہو گئے خالی
مرے سر پر تو کہساروں کے داماں ہو گئے خالی
(دیوانِ ناسخ: ۱/۴۷) (ظ)

[5] کلیاتِ آتش ص ۳۷۳ (دیوانِ دوم) (ظ)

ذوقؔ کہتے ہیں:

آج وہ دن ہے کہ لائے دُرِ انجم سے فلک   کشتیِ زر میں مہِ نو کی لگا کر سہرا[1]
سات دریا کے فراہم کیے ہوں گے موتی
تب بنا ہوگا اس انداز کا گز بھر سہرا

موتیوں کا سہرا گوندھتے ہیں بناتے نہیں۔ مصرع یوں بھی ہو سکتا تھا۔

ع   تب گندھا ہوگا اس انداز کا گز بھر سہرا

مگر بنا ضلع کا لفظ ہے۔ مبارک بادی دینے میں بونا بے محل بھی نہیں ہے۔ ذوقؔ نے یوں کہا ہے:

اک گہر بھی نہیں صدکانِ گہر میں چھوڑا   تیرا بنوایا ہے لے لے کے جو گوہر سہرا[2]
رُخ پہ دولھا کے جو گرمی سے پسینہ ٹپکا
ہے رگِ ابرِ گہر بار سراسر سہرا

(پہ) سہو کاتب ہے (سے) یہاں چاہیے۔ بے مزہ تشبیہ ہے۔ پسینے سے ابرِ گہر بار ہو جانا سہرے کا، پسینے کی افراط پر دلالت کرتا ہے، جس میں اغراق و مبالغۂ نا مقبول ہے۔ گرمی سے اس شعر میں گرمیِ حسن مراد ہے۔ اگرچہ یہ شعر قابلِ التفات نہ تھا مگر ذوقؔ نے دو شعر اس کے جواب میں بھی کہے ہیں:

روئے فرّخ پہ جو ہیں تیرے برستے انوار   تارِ بارش سے بنا ایک سراسر سہرا[3]

دوسرا شعر گرمیِ حسن کے بیان میں کہا:

تابشِ حسن سے مانندِ شعاعِ خورشید   رُخِ پُرنور پہ ہے تیرے منور سہرا[4]
یہ بھی اک بے ادبی تھی کہ قبا سے بڑھ جائے
رہ گیا آن کے دامن کے برابر سہرا

---

[1] کلیات ذوق : ص ۳۴۰ (ط)

[2] و [3] کلیات ذوق : ۳۴۱ (ط)

[4] کلیات ذوق : ص ۳۴۰ (ط)

اس شعر کا جواب ذوقؔ کی غزل میں نہیں نکلتا۔ ہاں وہی شعر جو گذرا

ایک کو ایک پہ تزئیں ہے دمِ آرائش   سر پہ دستار ہے دستار کے اوپر سہرا[1]

یہاں بھی پیش کر سکتے ہیں۔ اس کے مثل کا کوئی شعر غالبؔ کی غزل میں نہیں دکھائی دیتا۔

جی میں اترائیں نہ موتی کہ ہمیں ہیں اک چیز
چاہیے پھولوں کا بھی ایک مقرر (۳) سہرا

اس شعر کا جواب ذوقؔ نے یہ دیا ہے:

پھرتی خوشبو سے ہے اترائی ہوئی بادِ بہار   اللہ اللہ رے پھولوں کا معطر سہرا[2]

پھولوں کا لفظ یہی کہتا تھا کہ مقرر سے معطر کا قافیہ بہتر ہے۔

جب کہ اپنے (۴) میں سماویں نہ خوشی کے مارے
گوندھے پھولوں کا بھلا پھر کوئی کیونکر سہرا

اس شعر کو اوپر کے شعر سے قطعے کا سا ربط معلوم ہوتا ہے اور علاحدہ علاحدہ بھی دونوں شعر تمام ہیں۔ (کیونکر) کا قافیہ ذوقؔ نے اس طرح باندھا ہے:

دھوم ہے گلشنِ آفاق میں اس سہرے کی   گائیں مرغانِ نواسنج نہ کیونکر سہرا[3]

یعنی انھوں نے گل چین و گل فروش کا پھولوں نہ سمانا ذکر کیا۔ انھوں نے بلبل و قمری کا خوش ہونا نظم کیا ہے۔ اپنے میں سمانا فصحی کا محاورہ نہیں ہے۔ آپ میں سمانا اس سے زیادہ فصیح ہے۔

رُخِ روشن (۵) کی دمک، گوہرِ غلطاں کی چمک
کیوں نہ دکھلائے فروغِ مہ و اختر سہرا

اس شعر میں روشن کی جگہ تاباں ہوتا تو جس طرح چمک اور دمک میں سجع ہے تاباں و غلطاں میں بھی سجع پیدا ہوتا۔ یہ شعر بھی سہرے میں گوہرِ شاہوار کی طرح چمک رہا ہے۔ ذوقؔ کے دو شعروں سے اس کا جواب نکلتا ہے۔ ایک تو مہ و اختر والا شعر جو گذرا دوسرا مہ و خورشید والا شعر:

رونمائی میں تجھے دے مہ و خورشید فلک   کھول دے منہ کو جو تو منہ سے اٹھا کر سہرا[4]

---

[1] و [2] کلیاتِ ذوق : ص ۳۳۱ (ظ)

[3] کلیاتِ ذوق : ص ۳۳۱۔ کلیات میں "دھوم" کی جگہ "گونج" ہے۔ (ظ)

[4] کلیاتِ ذوق : ص ۳۳۱ (ظ)

مصنف کے شعر سے اُن کے دونوں شعر کم نہیں رہے۔ دوسرے شعر میں ترقی یہ کی ہے کہ فروغ مہ و اختر کیا چیز ہے جس سے تشبیہ دیجیے۔ درہم ماہ و دینار آفتاب تو فقط رونمائی اور نچھاور ہے۔

تار ریشم کا نہیں، ہے یہ رگِ ابرِ بہار
لائے گا تابِ گراں باریِ گوہر سہرا

یعنی ریشم کا تار ہوتا تو بھلا اتنے بڑے بڑے موتیوں کو سنبھال سکتا؟ یہ رگِ ابر ہے، جو اس آب و تاب کے دریا کو سنبھالے ہے۔ تار کا مضمون ذوقؔ نے اس طرح کہا ہے:

کثرتِ تارِ نظر سے ہے تماشائیوں کے   دمِ نظارہ ترے روئے نکو پہ سہرا[۱]

ہم سخن فہم ہیں، غالبؔ کے طرف دار نہیں
دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

جواب اس کا ذوقؔ نے دو شعروں میں دیا ہے:

دُرِ خوش آبِ مضامیں سے بنا کر لایا   واسطے تیرے ترا ذوقِؔ ثنا گر سہرا
جس کو دعویٰ ہو سخن کا، یہ سنا دے اس کو   دیکھ، کر اس طرح سے کہتے ہیں سخن ور سہرا[۲]

بنانا سہرے کا، اُنھوں نے بھی باندھا، لیکن گوندھنا فصیح ہے۔

(۸)

نُصرت (۱) الملک بہادر مجھے بتلا کہ مجھے
تجھ سے جو اتنی ارادت ہے تو کس بات سے ہے

مطلب یہ ہے کہ احسان و انعام کے سبب سے یہ ارادت نہیں ہو سکتی۔ یہ روحانی محبت و قلبی ارادت ہے جو بلا سبب ہوا کرتی ہے۔ یہاں استفہام و ستعجاب میں نہایت بلاغت ہے، جس سے ایسے معانی جلیل پیدا ہوئے۔

---

[۱] و [۲] کلیات ذوق : ص ۳۳۱ (ظ)

گرچہ تو وہ ہے کہ ہنگامہ اگر گرم کرے
رونقِ بزم مہِ و مہر تری ذات سے ہے
اور میں وہ ہوں کہ گر جی میں کبھی غور کروں
غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے

''مجھے میری اوقات سے نفرت ہے'' محاورۂ اُردو کی رُو سے محض غلط ہے۔ نہ لکھنؤ کی یہ زبان ہے نہ دلّی کی۔ اکبر آباد کی ہو تو ہو۔ اصل میں محاورہ یہ ہے کہ مجھے اپنی اوقات سے نفرت ہے۔ رہ رہ کے یہی تعجب ہوتا ہے کہ غالبؔ کی زبان سے یہ لفظ کیوں کر نکلا؟ جن لوگوں کی اُردو درست نہیں ہے، اُن کو اس طرح بولتے سنا ہے: ''میں نے میرا قلم پایا''، ''تم نے تمھارا قلم پایا'' (اپنے) کے استعمال میں بس وہی لوگ دھوکا کھاتے ہیں۔ اہلِ زبان کبھی بہک کے بھی اپنے کی جگہ میرا تیرا نہ کہیں گے۔

ضابطۂ کلیہ یہ ہے کہ جو فاعل یا شبہِ فاعل ہو اُس کی ضمیر مضاف الیہ ہو کر متعلق نہیں ہو سکتی۔ ایسے موقعوں پر اپنے کو استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً زید اُس کی زندگی سے بے زار ہے۔ مجھے میری زندگی سے نفرت ہے۔ ان دونوں صورتوں میں یوں کہنا چاہیے کہ زید اپنی زندگی سے بے زار ہے۔ مجھے اپنی زندگی سے نفرت ہے۔

خستگی کا ہو بھلا جس کے سبب سے سرِ دست
نسبت اک گونہ مرے دل کو ترے ہات سے ہے

یعنی تو آفتاب کی طرح رونق افزائے عالم، میں ذرّے سے بھی کم۔ یہ مجھے تیرے ساتھ کیا نسبت؟ ہاں خستہ دلوں پر نوازش کرنا تیرے دستِ عطا کا شیوہ ہے۔ اس سبب سے میرے دل کو تیرے ہاتھ سے گونہ نسبت پیدا ہو گئی ہے۔ یا شاید مطلب مصنّف کا یہ ہے کہ جس طرح تیرے ہاتھ سے دشمنوں کا خون بہا کرتا ہے اور دوستوں کو لعل و یاقوت ملا کرتے ہیں، یہی رنگ میرے دل کا بھی ہے جس کا زخم لعل و یاقوت کی خونابہ فشانی کیا کرتا ہے۔ اور خستگی اصل میں زخمی ہونے کے معنی پر ہے۔ اُردو میں جن معنی پر بولتے ہیں، وہ مجاز ہے۔ گویا اپنے زخمِ دل کو عزیز سمجھتے ہیں، فقط اس سبب سے کہ ممدوح کے ہاتھ کی اک گونہ مشابہت اس میں پائی جاتی ہے جیسے آتش

مرحوم (ف ۱۸۴۷ء) کہتے ہیں:

آسماں شوق سے تلواروں کا مینہ برساوے   ماہ نو نے کیا ابرو کا ترے خم پیدا[1]

مگر کوئی صاف معنی مصنف کی عبارت سے ہرگز نہیں نکلتے۔

مسٹر کیمبل[2] {George Campbell (1719-1796)} نے کتاب ''فلسفۂ بلاغت''[3] میں ایک حکایت لکھی ہے کہ لوپز[4] {Lope de Vega (1562-1635)} اندلس کا ایک نامی شاعر تھا، اُس کی مثنوی کے چند شعر ایک تازہ وارد مرد عالم نے اُسے دکھائے اور کہا کہ میں نے بہت دفعہ یہ شعر پڑھے، مگر کبھی میری سمجھ میں نہیں آئے۔ آخر تم نے کیا معنی رکھے ہیں؟ لوپز نے وہ اشعار اپنے ہاتھ میں لے کر کئی دفعہ پڑھے اور آخر بے معنی ہونے کا اقرار کیا[5]۔ اُس

---

[1] کلیات آتش ص ۱۸ (دیوان دوم) کلیات میں متن اس طرح ہے:

آسماں شوق سے تلواروں کا منہ برساوے   مہِ نو نے ترے ابرو کا کیا خم پیدا (ظ)

[2] جارج کیمبل اسکاٹ لینڈ کے شہر (Aberdean) کا باشندہ تھا۔ اس کی ولادت ۲۵ر دسمبر ۱۷۱۹ء کو ہوئی۔ اپنے شہر کے (Manschal College) میں تعلیم حاصل کی۔ بعد میں اسی کالج میں پرنسپل اور پھر پروفیسر الٰہیات کے منصب پر فائز ہوا۔ بلاغت، علمِ زبان اور مذہبیات اس کی دل چسپی کے خاص میدان تھے۔ یہ لاطینی اور یونانی زبان سے بھی واقف تھا۔ ۶ر اپریل ۱۷۹۶ء کو وفات پائی۔ (ظ)

[3] اس کتاب کا اصل نام "The Philosophy of Rhetoric" ہے۔ یہ ۱۷۷۶ء کی تصنیف ہے۔ اس کا پیشِ نظر ایڈیشن جو مصنف کی آخری تصحیحات و اضافات کا حامل ہے، اسے Harper and Brothers نے ۱۸۵۸ء میں نیویارک سے شائع کیا تھا۔ اس کتاب کے تین حصے ہیں اور اس کی مجموعی ضخامت ۴۳۵ر صفحات ہے (ظ)

[4] اس کا پورا اور صحیح نام t"Lope de Vega" ہے۔ یہ ۲۵ر نومبر ۱۵۶۲ء کو اسپین کے شہر میڈرڈ (Madrid) میں پیدا ہوا۔ اس کی شہرت ڈراما نگار کی حیثیت سے ہے۔ بعض اہلِ علم اسے مارلو (Marlow) اور شیکسپیر (Shakespeare) کے ہم پلہ تصور کرتے ہیں۔ اس نے سانیٹ بھی خوب کہے ہیں۔ ۲۷ر اگست ۱۶۳۵ء کو وفات پائی۔ (ظ)

[5] طباطبائی کی نقل کردہ حکایت کا انگریزی متن حسب ذیل ہے.

"It is reported of Lope de Vega, a famous Spanish poet, that the Bishop of Belor, being in Spain, asked him to explain one of his sonnets, which he said he had often read, but never understood. Lope took up the sonnet, and after reading it several times, frankly acknowledged that he did not understand it himself (The Philosophy of Rhetoric, Book II, Chapter VII, PP278)

اس کتاب کی فراہمی کے لیے پروفیسر عبدالرحیم قدوائی کا، متعلقہ اقتباس کی تلاش کے لیے پروفیسر قاضی افضال حسین کا اور سیاق و سباق کی تفہیم کے لیے پروفیسر قاضی جمال حسین کا تہہ دل سے ممنون ہوں۔ (ظ)

وقت تک اُسے یہ معلوم نہ تھا کہ میں بے معنی بھی کہہ جاتا ہوں۔ یہ کچھ شاعر پر نہیں منحصر ہے۔ ہر فن کے اچھے اچھے نکتہ سنج و معنی آفریں جو تکرارِ نظر نہیں کرتے، بے معنی کہہ جاتے اور لکھ جاتے ہیں۔ کاتب و ادیب کے لیے اسلم طریقہ وہی ہے، جو زُہیر بن ابی سُلمیٰ (ف ۱۳ قبل ہجرت) نے اپنے حولیات[1] میں اختیار کیا تھا، جس کا ذکر گذر چکا[2]۔

ہات[3] میں تیرے رہے توسنِ دولت کی عناں
یہ دعا شام و سحر قاضیِ حاجات سے ہے

پہلے شعر میں ہاتھ کا لفظ ضرورت قافیہ سے بغیر (ہ) کے لکھنا پڑا اس سبب سے یہاں بھی (ہ) کو ترک کیا۔

تو سکندر ہے، مرا فخر ہے ملنا تیرا
گو شرف خضر کی بھی مجھ کو ملاقات سے ہے

خضر سے شاہزادہ خضر سلطان (ف ۱۸۵۷ء) پسرِ بہادر شاہ مغفور (ف ۱۸۶۲ء) مراد ہیں[4]۔

اس پہ گزرے نہ گماں ریو و ریا کا زنہار   غالبِ خاک نشیں اہلِ خرابات سے ہے

یعنی اہلِ صلاح و تقویٰ پر اگر سالوس و ریاکاری کا گمان گذرے تو جاسے ہے۔

(۹)

ہے چار شنبہ آخرِ ماہِ صَفَر چلو   رکھ دیں چمن میں بھر کے مئے مشک بو کی ناند

---

[1] حولیات: زُہیر کے وہ قصائد جن کی نظم و ترتیب و تہذیب اور لوگوں کے سامنے پیش کرنے میں ایک سال کی مدت لگتی تھی۔ (ظ)

[2] ص: ۲۵۴ (مثنوی در صفتِ انبہ ذکر شاعری و صنائع) (ظ)

[3] نسخۂ عرشی میں "ہات" کے بجائے "ہاتھ" ہے۔ (ظ)

[4] اس قطعے کے آغاز میں "نصرت الملک بہادر" کو مخاطب بنایا گیا ہے۔ یہ ایک غیر معروف شخص ہیں۔ چنانچہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی (ف ۱۹۸۱ء) حاشیۂ دیوانِ غالب، طبع دوم (ص ۱۳۱) میں لکھتے ہیں: "اس قطعے کے مخاطب کی شخصیت ابھی تک مجہول ہے"۔ ایسی صورت میں طباطبائی کا پیش نظر شعر کی شرح میں "خضر" سے "شاہزادہ خضر سلطان" کو مراد لینا محلِ نظر ہے۔ کیونکہ جب اس قطعے کا تعلق نصرت الملک بہادر سے ہے، نہ کہ بہادر شاہ ظفر سے تو پھر یہاں شاہزادہ خضر سلطان کے ذکر کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ (ظ)

تشبیب اس قطعے میں فقط مدح کی تمہید ہے، ورنہ آخری چہار شنبہ کوئی خوشی کا دن نہیں ( ) ہے۔[1]

جو آئے جام بھر کے پیے اور ہو کے مست
سبزے کو روندتا پھرے، پھولوں کو جائے پھاند

جو فعل کہ دو دو فعلوں سے مرکب ہیں جیسے پھاند جانا۔ پھر آنا۔ کہہ بیٹھنا۔ بول اٹھنا۔ اُتار لینا۔ چڑھا دینا وغیرہ۔ ان میں ترتیب و اتصال کا باقی رکھنا بہتر ہے۔ لیتا ہوں اُتار۔ اور دیتا ہوں چڑھا کہنا مکروہ ہے، لیکن یہاں اس تنگ زمین میں قافیہ پیدا کرنے کے لیے مصنف نے گوارا کرلیا۔ شاعر کے سوا اور ایسا تصرف نہیں درست۔

غالبؔ یہ کیا بیاں ہے بہ جُز مدحِ بادشاہ
بھاتی نہیں ہے اب مجھے کوئی نوشت و خواند

نہ بھانے کی وجہ یہ ہے کہ قافیہ تنگ ہے۔ کل چھ قافیے ہیں۔ اُس میں سے پانچ کہہ لیے۔ چھٹا قافیہ (ہراند) قابلِ ترک تھا۔[2]

بٹتے ہیں سونے روپے کے چھلّے حضور میں
ہے جن کے آگے سیم و زر و مہر و ماہ ماند

---

[1] طباطبائی کا یہ بیان لاعلمی پر مبنی ہے، ورنہ اس قطعے میں جس رسم کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، اس کی توضیح کرتے ہوئے صاحب فرہنگ آصفیہ لکھتے ہیں۔ "چونکہ اس روز مسلمانوں کے پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم نے بڑی سخت بیماری سے افاقہ حاصل کر کے غسل صحت فرمایا تھا اور ذرا چلے پھرے تھے، اس سبب سے اس دن بڑی خوشی منائی جاتی اور مسلمان اس دن سبزہ روندنا اور باغوں میں پھرنا نہایت مبارک سمجھتے ہیں۔ استاد بچوں کو عیدیاں دیتے اور ان سے اس خوشی کا انعام لیتے ہیں۔ کل مسلمان دستکار اور حرفت پیشہ آدمی اس تہوار کو اپنا کام چھوڑ دیتے اور چھٹی مناتے ہیں" (آصفیہ ۱۰/۱۲۶۔ مادہ آخری چہار شنبہ) (ظ)

[2] "ہراند" کے معنی ہیں کچے مصالحے کی بو۔ وہ بو جو کچے پھول یا پھل میں ہوتی ہے۔ (آصفیہ۔ نور) یہ قافیہ قابل ترک کیوں ہے؟ طباطبائی نے اس کی کوئی وجہ نہیں لکھی۔ "ہراند" میں ایک لغت "ہراہند" بھی ہے۔ اسے بعض شعرا نے نظم کیا ہے۔ چنانچہ صاحب نور اللغات نے بحر لکھنوی (ف ۸۳-۱۸۸۲ء) کا شعر نقل کیا ہے۔

اس کے رخ و دہن سے ہم نے ملا کے دیکھا　　ہر گل میں ہے ہراہند، تنگی ہے ہر ثمر میں　　(ظ)

جن کے مقام پر جس بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس لیے کہ چھلے غیر ذوی العقول ہیں۔

یوں سمجھیے کہ بیچ سے خالی کیے ہوئے (۲)
لاکھوں ہی آفتاب ہیں اور بے شمار چاند

چھیے بہ سکونِ میم ایک جگہ اور بھی مصرعہ کے کلام میں گذرا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اگر چاندی سونے کے یہ چھلے بیچ سے خالی نہ ہوتے، تو پھر چاند سورج تھے۔

(۱۰)

اے شاہِ جہاں گیر جہاں بخشِ جہاں دار
ہے غیب سے ہر دم تجھے صد گونہ بشارت

دوسرے مصرعے میں (ہے) سے (ہو) بہتر تھا۔ دعائیہ مصرعہ ہو جاتا اور خبر سے انشا لذیذ تر ہے۔ غالباً سہوِ کاتب ہے۔[1]

جو عقدۂ دشوار کہ کوشش سے نہ وا(۱) ہو
تو وا کرے اُس عقدے کو، سو بھی بہ اِشارت

(سو) اب محاورے سے چھوٹتا جاتا ہے۔ اب سو کو وہ بولتے ہیں۔ میر اشعر ہے:

دیا دو گز کفن گردوں نے وہ بھی	ڈھکا دو دن نہ جس سے تن کسی کا[2]

ممکن ہے کرے خضر سکندر سے ترا ذکر؟
گر لب کو نہ دے چشمۂ حیواں سے طہارت

یعنی نہیں ممکن ہے۔

آصف کو سلیماں کی وزارت سے شرف تھا
ہے فخرِ سلیماں جو کرے تیری وزارت

---

[1] پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ یہاں "ہے" کا ہی موقع ہے۔ (ظ)

[2] دیوان طباطبائی ص ۲۱۔ دیوان میں "ڈھکا" کے بجائے "ڈھنکا" ہے۔ (ظ)

دوسرے مصرعے میں (جو) کے دو پہلو ہیں۔ یعنی جو سلیمان تیری وزارت کرے تو اُس کے لیے فخر ہے، یا جو تیری وزارت کرے وہ فخرِ سلیماں ہے۔ (۲)

ہے نقشِ مریدی ترا، فرمانِ الٰہی
ہے داغِ غلامی ترا، توقیعِ امارت

یعنی تیرے ساتھ ارادت رکھنے میں امتثالِ فرمانِ الٰہی (۳) ہے۔ اور جسے تیرا داغِ غلامی میسر ہو گیا اُسے سندِ امارت (۴) مل گئی۔

تو آب سے گر سلب کرے طاقتِ سیلاں
تو آگ سے گر دفع کرے تابِ شرارت
ڈھونڈھے نہ ملے موجۂ (۵) دریا میں روانی
باقی نہ رہے آتشِ سوزاں میں حرارت

اس قسم کا مبالغہ قصیدے میں ممدوح کو بھی پسند نہیں آتا۔ (۶)

ہے گرچہ مجھے نکتہ سرائی میں توغّل
ہے گرچہ مجھے سحر طرازی میں مہارت
کیوں کر نہ کروں مدح کو میں ختم دعا پر
قاصر ہے شکایت (۷) میں تری، میری عبارت[۱]

بادشاہ سے کسی بات کی شکایت تھی۔ قصد کیا تھا کہ مدح کر کے شکایت کے اشعار لکھیں، مگر قصورِ عبارت یعنی تنگیِ قافیہ سے مجبور ہو کر دعا پر ختم کر دیا۔

نوروز ہے آج اور وہ دن ہے کہ ہوئے ہیں
نظارگیِ صنعتِ حق، اہلِ بصارت
تجھ کو شرفِ مہرِ جہاں تاب مبارک
غالب کو ترے عتبۂ (۸) عالی کی زیارت

---

[۱] اس مصرعے کا صحیح متن اس طرح ہے۔ "قاصر ہے ستایش میں تری، میری عبارت"۔ نسخۂ طباطبائی میں کاتب نے سہواً "ستایش" کے بجائے "شکایت" لکھ دیا تھا۔ مرحوم نے اسی کے مطابق شعر کی شرح لکھ دی اور ان کا ذہن صحیح متن کی طرف منتقل نہ ہو سکا۔ (ظ)

نظارگی بہ معنی تماشائی اور تجھ کو شرف آفتاب مبارک دو معنی پر ہے۔ ایک تو یہ کہ آفتاب کا سا شرف و مرتبہ تجھے مبارک ہو۔ دوسرے یہ کہ تحویلِ آفتاب حمل میں جس کو شرفِ آفتاب کہتے ہیں، تیرے حق میں مبارک ہو۔ لیکن نوروز کے وقت آفتاب شروعِ حمل میں ہوتا ہے اور شرف کا مقام حسب رائے منجّم انیسواں درجہ ہے۔

(۱۱)

افطارِ صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو
اُس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے
جس پاس روزہ کھول کے کھانے کو کچھ نہ ہو
روزہ اگر نہ کھائے تو ناچار کیا کرے

(جس پاس) میں سے (کے) کا حذف محاورہ سے اب چھوٹتا جاتا ہے۔ شعر میں بہ تکلف باندھ جاتے ہیں، مونس کہتے ہیں:

ع گھبرا کے عمرو پاس گیا خچرِ وفادار[۱]

(کھانے) کا لفظ جس طرح دو معنی کے لیے اس قطعہ میں ہے، اسی طرح (ناچار) کا لفظ بھی مفلس و بے نوا کے معنی پر بھی یہاں ہے، اور مجبور ہو کر روزہ توڑنے[۲] کے معنی بھی مقصود ہیں۔

(۱۲)

اے شہنشاہِ آسماں اورنگ
اے جہاں دارِ آفتاب(۱) آثار

لفظ (آفتاب آثار) میں صنعتِ استہلال ہے۔ آگے جاڑے کی تکلیف اور سردی کھانے کا شکوہ ہے۔

---

[۱] مجموعہ مرثیہ میر مونس مرحوم ۳/۴۷ (ظاہر جو ہوا پردۂ شب سے سرِ خورشید) (ظ)

[۲] "روزہ توڑنے" کے بجائے یہاں "روزہ چھوڑنے" لکھنا چاہیے تھا۔ (ظ)

تھا میں اک بے نوائے گوشہ نشیں
تھا میں اک دردمندِ سینہ فگار
تم نے مجھ کو جو آبرو بخشی
ہوئی میری وہ گرمیِ بازار
کہ ہوا مجھ سا ذرۂ ناچیز
روشناسِ ثوابت و سیّار

روشناس کی ترکیب معنی اسم مفعول کے لیے ہے، جس طرح خداشناس اسم فاعل کے لیے یعنی ثوابت وسیار مجھے پہچاننے لگے۔ اُن کی آنکھ مجھ پر پڑنے لگی۔

گرچہ از روے ننگِ بے ہنری
ہوں خود اپنی نظر میں اتنا خوار
کہ گر اپنے کو میں کہوں خاکی
جانتا ہوں کہ آئے خاک کو عار
شاد ہوں لیکن اپنے جی میں کہ ہوں
بادشہ کا غلامِ کار گزار

پہلے لوگ (کو) کے مقام پر (تئیں) زیدہ خرچ کیا کرتے تھے۔ زید کے تئیں مارا۔ میرے تئیں پکارا۔ پھر تئیں سے کراہت پیدا ہوگئی۔ اس سبب سے کہ زید کو مارا۔ مجھ کو پکارا۔ بھی وہی بات ہے اور محاورہ بھی ہے۔ مگر اپنے تئیں اور اپنے اوپر آج تک زبان زد وعین محاورہ رہا۔ اس سبب سے کہ اپنے کو اور اپنے پر صحیح اردو کا محاورہ نہیں ہے۔ اہلِ زبان نے اسے قبول نہ کیا اور اپنے کے ساتھ تئیں بولے جاتے ہیں۔ مگر شعرا اُس قیاس پر عمل کر کے کہ (تئیں) اور (کو) ایک ہی معنی پر ہیں (پنے کو) باندھ جاتے ہیں۔ مصنف نے بھی یہ قیاس کیا ہے، ورنہ محاورہ اپنے تئیں ہے۔ اور محاورے میں قیاس کو دخل دینا بے جا ہے۔ کہتے ہیں اپنے تئیں آپ خرب کیا در بھی صحیح ہے۔ اپنے کو آپ خراب کیا، یا آپ کو آپ خراب کیا، یا اپنے آپ کو خراب کیا یہ سب صورتیں خلاف محاورہ ہیں۔

خانہ زاد اور مرید اور مدّاح
تھا ہمیشہ سے یہ عریضہ نگار
بارے نوکر بھی ہو گیا صد شکر
نسبتیں ہو گئیں مشخّص چار

لفظ عریضہ مُوَلَّدِین[1] کی گڑھت ہے۔ عربی صحیح میں ان معنی پر نہیں آیا[2]

نہ کہوں آپ سے تو کس سے کہوں؟
مُدعائے ضروری الاظہار

ضروری الاظہار بھی عجیب ترکیب ہے۔ ایک تو مقتضائے ترکیب یہ تھا (ی) پر تشدید ہو، دوسرے لفظ ضروری ان معنی پر عربی میں ہی نہیں۔ ایسے الفاظ پر ہندی ہونے کا حکم ہے۔ اور ترکیب عربی میں لانا ممتنع ہے۔ اور اہل ادب احتراز کرتے ہیں۔

پیر و مرشد اگرچہ مجھ کو نہیں
ذوقِ آرائشِ سر و دستار
کچھ تو جاڑے میں چاہیے آخر
تا نہ دے بادِ زمہریر (۲) آزار

زمہریر جاڑے کے معنی پر بھی آیا ہے۔

کیوں نہ درکار ہو مجھے پوشش
جسم رکھتا ہوں، ہے اگرچہ نزار (۳)

یعنی گو لاغر و ناتواں ہے، لیکن جسم رکھتا ہوں اور جسم میں جان ہے۔ یہ لفظ پوشش اُردو کے محاورے میں داخل ہے، لیکن شیشہ آلات و ظروف و صندوق و میز وغیرہ کے غلاف کو پوشش کہتے ہیں۔ انسان کے لباس کو پوشش اُردو کے محاورے میں نہیں کہتے۔ گو فارسی میں درست ہو۔ یہاں پوشاک کے لفظ سے مصنف مرحوم نے اس لیے اعراض کیا کہ پوشاک میں امتیاز نکلتا تھا، جو

---

[1] مُوَلَّدِین۔ نئے شعرا یا ادبا جو خالص عربی نہ ہوں۔ (ظ)

[2] عربی میں نہ آیا ہو تو کوئی مضائقہ نہیں، فارسی اور اردو میں تو رائج ہے۔ (ظ)

مقتضائے مقام کے خلاف ہے اور پوشش کا لفظ اختیار کیا جو انسان کے لیے ادنیٰ درجے کا لباس ہے۔ اور یہی مقتضائے مقام و عین بلاغت ہے۔ گویا بہ کنایہ اس مطلب کو ادا کیا ہے کہ جسم نزار ایک ہڈیوں کا ڈھانچہ ہے۔ اُسے پوشش درکار ہے نہ پوشاک۔

کچھ خریدا نہیں ہے اب کے سال
کچھ بنایا نہیں ہے اب کی بار

مطلب ظاہر ہے اور بار لفظ مؤنث ہے۔ مثلاً کہتے ہیں اس سال کپڑے بنانے کی بار نہ آئی۔

رات کو آگ اور دن کو دھوپ
بھاڑ میں جائیں ایسے لیل و نہار
آگ تاپے کہاں تلک انساں
دھوپ کھاوے کہاں تلک جاں دار
دھوپ کی تابش، آگ کی گرمی
وَقِنَا رَبَّنَا عَذَابَ النَّار

تینوں شعروں میں آگ اور دھوپ کا لفظ ہے اور لطف سے ہے۔ لیل و نہار کو مصنف نے جمع کر کے باندھا ہے، مگر اکثر مفرد ستعمال کرتے ہیں۔ مثلاً. اگر یہی لیل و نہار رہا تو زندگی کیونکر ہوگی۔ لب و لہجہ اچھا ہے۔ شعر و سخن سیکھا۔ بات کا سر پیر نہ ملا۔ منہ ہاتھ ٹوٹ گیا۔ لہو پانی ایک ہوا۔ دونوں لفظ مؤنث ہوں تو وہ بھی اسی طرح مفرد ہی بولے جاتے ہیں، جیسے. خیر و عافیت معلوم ہوئی۔ اس کی آنکھ ناک اچھی ہے۔ نہایت عجیب یہ بات ہے کہ ایک لفظ مؤنث اور دوسرا مذکر اسے بھی مفرد بولتے ہیں اور اُس کے فعل کی تذکیر و تانیث محاورے پر موقوف رہتی ہے۔ مثلاً: اُس عورت کا کولا کمرا اچھا ہے۔ بول چال اچھی ہے۔ آسمان و زمین ایک کر دیا۔ زمین آسمان دوسرا ہو گیا۔ اکثر ایسے بندھے ہوئے محاورے ہیں کہ جمع بول ہی نہیں سکتے۔ اور نحوِ اُردو میں غیر ذی عقل کے لیے اکثر مواقع میں جمع بولنا متروک ہے۔

میری تنخواہ جو مقرر ہے
اُس کے ملنے کا ہے عجب ہنجار

رسم ہے مُردے کی چھماہی ایک
خلق کا ہے اسی چلن پہ مدار
مجھ کو دیکھو کہ ہوں بہ قیدِ حیات
اور چھ ماہی ہو سال میں دو بار

اس قطعے کے وجوہِ بلاغت بہت لطیف ہیں۔ چھٹے مہینے (پر) تنخواہ ملنے کو چھماہی کہا۔ اس سے بہ التزام یہ مطلب نکل آیا کہ وہ بہ ماہ تنخواہ نہ ملنا موت ہے۔ اور پھر حیات کو قید کے ساتھ تعبیر کیا، جس سے یہ بات پیدا ہوئی کہ اگر یہ قید نہ ہوتی تو سچ مچ مر گیا ہوتا۔

بس کہ لیتا ہوں ہر مہینے قرض
اور رہتی ہے سود کی تکرار
میری تنخواہ میں تہائی[۱] کا
ہوگیا ہے شریک ساہوکار

سود کی تکرار سے سود در سود ہونا مقصود ہے (۳)۔ اُردو میں لفظ تکرار بحث کے معنی پر بھی بولتے ہیں۔ وہ معنی یہاں نہیں مراد ہیں، ورنہ تنخواہ کی تہائی سود میں نہیں لگ سکتی۔

آج مجھ سا نہیں زمانے میں
شاعرِ نغز گوے خوش گفتار
رزم کی داستان گر سنیے
ہے زباں میری تیغِ جوہر دار
بزم کا التزام گر کیجے
ہے قلم میری ابرِ گوہر بار
ظلم ہے گر نہ دو سخن کی داد
قہر ہے گر کرو نہ مجھ کو پیار

مصنف مرحوم کی زبان پر قلم بہ تانیث تھا اور اُن کے تلامذہ ابھی تک اس وضع کو

---

[۱] عرشی میں "تہائی" کے بجائے "چہارم" ہے۔ (ط)

نباہے جاتے ہیں (۵)۔ مگر اصل یہ ہے کہ لکھنؤ و دہلی میں یہ تذکیر سب بولتے ہیں۔ فخرِ شعرائے دہلی نواب مرزا خان داغؔ کا کلام دیکھ لو۔ تعجب یہ ہے کہ ایک جگہ خود مصنف بھی قسم کو بہ تذکیر باندھ چکے ہیں:

ع فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے

آپ کا بندہ اور پھروں ننگا
آپ کا نوکر اور کھاؤں اُدھار

اُدھار کا لفظ اہلِ اعتبار کی زبان پر نہیں ہے (۶)۔ نوکر چاکر بولا کرتے ہیں۔ اسی لیے مصنف نے لفظ نوکر کو مصرعے میں باندھا۔ غیر لفظ کے استعمال کا یہ بہت دقیق طریقہ ہے۔ ہاں کسی پر اُدھار کھانا البتہ محاورہ ہے:

نقدِ دل لے کے جان کو چھوڑا   خوب کھایا اُدھار کیا کہنا[1]

میری تنخواہ مجھے ماہ بہ ماہ
تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار

جو لوگ فارسی پڑھے ہوئے نہیں ہیں، وہ کبھی اُردو میں (تا) نہ بولیں گے بلکہ یوں کہیں گے۔

ع کہ نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار

ہر زبان میں یہ بات ہے کہ جس طرح ادنیٰ درجے کے لوگوں کی زبان اچھی نہیں ہوتی، اسی طرح لکھے پڑھے ہوئے لوگ بھی بعض الفاظ کا خلط کرتے ہیں۔ بعض محاورات کی تصحیح کرتے ہیں اور زبان کو خراب کر ڈالتے ہیں۔ بعض اشخاص محاورے میں نحوی یا لغوی قیاس کو دخل دے کر خرابی کرتے ہیں۔

یادش بخیر میر ضامن علی صاحب جلالؔ (ف ۱۹۰۹ء) کلکتے میں میرے اس مصرعے پر اعتراض کرتے تھے:

---

[1] میر وزیر علی صباؔ (ف ۱۸۵۵ء) کے کلیات (ص ۲۰) میں اس زمین میں ایک غزل موجود ہے۔ لیکن اس میں یہ شعر شامل نہیں۔ ممکن ہے یہ ان کے کسی معاصر شاعر کا شعر ہو۔ جس کا مطلع حسب ذیل ہے

آئے اے گل عذار کیا کہنا   خوب آئی بہار کیا کہنا   (ظ)

ع　ایڑیاں رگڑیں تو صیقل ہو گئی زنجیر میں[1]

کہتے تھے صیقل بہ تذکیر باندھنا چاہیے۔ میں نے کہا میری زبان پر تو یہ لفظ بہ تانیث ہے اور ہیکل و کیفر و بیرق وغیرہ بھی مؤنث ہی ہیں۔ کہنے لگے نہیں اب تمام اساتذۂ فن نے یہی قرار دیا ہے اور اس کا فیصلہ ہو چکا ہے کہ صیقل لفظ مذکر ہے۔ اُسی زمانے میں میر وحیدؔ مرحوم[2] (ف ۱۸۸۹ء) ضیا برج میں آئے ہوئے تھے۔ اُن کے سننے کے لیے مجلس میں مَیں بھی گیا۔ وہاں مرزا یاورؔ مرحوم[3] (ف مابعد ستمبر ۱۸۸۸ء) میرے قریب بیٹھے ہوئے تھے میں نے اُن سے لفظ صیقل کو پوچھا۔ کہنے لگے مؤنث ہے۔ میں نے کہا کوئی سند اس کی یاد ہو تو مجھے بتائیے۔ اس باب میں میر ضامن علی صاحب جلالؔ (ف ۱۹۰۹ء) کچھ اور ہی کہتے ہیں۔ وہ سوچ کر کہنے لگے کسی اور کا تو شعر نہیں یاد آتا۔ لیکن مجھے ایک اپنا شعر یاد آیا ہے، جس میں صیقل کو میں نے بہ تانیث باندھا ہے۔ اتنے میں مرثیہ شروع ہو گیا۔ وحیدؔ نے تمہید میں چند بند مضمونِ مفاخرت کے پڑھے۔ اُس میں یہ مصرع بھی تھا:

ع　شمشیر فصاحت پہ ہے یہ پانچویں صیقل[4]

اور علما کی زبان تو سب سے زیادہ بگڑی ہوئی ہوتی ہے کہ وہ علوم و فنون کے اصطلاحات اپنے محاورات میں داخل کرتے ہیں۔ اپنی زبان کی نحو و ترتیب کلمات کو بھول جاتے ہیں۔ لفظی ترجمہ کرتے کرتے غیر زبان کی نحو اپنی زبان میں جاری کرنے لگتے ہیں۔

اہلِ ادب کا اتفاق ہے اس بات پر کہ جس تحریر و تقریر میں اصطلاحات کا زیادہ خرچ ہو، اُس سے بڑھ کر کوئی مکروہ زبان نہیں ہو سکتی۔ اور اہلِ فن کا یہ حال ہے کہ اس قدر صطلاحات وضع

---

[1] دیوان طباطبائی　ص ۱۳۹۔ پہلا مصرع ہے "سر جو ٹکرایا تو دیواروں کو رنگیں کر دیا" (ظ)

[2] سید محمد ہادی متخلص بہ وحیدؔ خلف سید مہر علی انسؔ (ظ)

[3] مرزا امداد علی متخلص بہ یاورؔ (ظ)

[4] ریحانِ غم　۲۹۱/۱ (دل آئینۂ حسنِ حسینانِ سخن ہے) پورا بند اس طرح ہے

صد شکر کہ یاں ایک ہوا ایک سے افضل　　کامل جو اٹھا خلق سے، پیدا ہوا اکمل
جوہر نظر آتے گئے، کھلتا گیا کس بل　　شمشیر فصاحت پہ ہے یہ پانچویں صیقل
یہ تیغ وہ ہے سان پہ جو چڑھتی گئی ہے
ہر بار جلا اور برش بڑھتی گئی ہے (ظ)

کہے ہیں کہ ان کی ایک نئی زبان ہوگئی ہے کہ اصطلاحات یاد کرنے میں ادب سے محروم رہ جاتے ہیں۔

(کیجے) فعلن کے وزن پر جو ہے، اس کے بہ نسبت (کیجیے) جو فاعلن کے وزن پر ہے، فصیح ہے۔ بلکہ اکثر لوگ (کیجے) کو جو فعلن کے وزن پر ہے، نظم میں سے ترک کر چکے ہیں۔

ختم کرتا ہوں اب دعا پہ کلام
شاعری سے نہیں مجھے سروکار
تم سلامت رہو ہزار برس
ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار

دعا دینے سے پہلے یہ کہنا کہ میں اب دعا دیتا ہوں، اکثر شعرا کی عادت ہوگئی ہے۔ مگر مضمون بے مزہ ہے۔ یا مدحِ غائب کرتے کرتے جب مدحِ حاضر کی طرف التفات کرتے ہیں، تو پہلے یہ خبر دیتے ہیں کہ اب مدحِ حاضر ہم شروع کرتے ہیں۔ یہ بھی بے لطفی سے خالی نہیں۔ اس سبب سے کہ سلسلۂ کلام منقطع ہو جاتا ہے، اور غائب سے حاضر کی طرف التفات، یا مدح سے دعا کی طرف رجوع، ایسا امر نہیں ہے کہ جب تک اس پر متنبہ نہ کریں سمجھ میں نہ آسکے۔ پھر کیا وجہ کہ سب نے اس طریقے کو اختیار کر لیا۔ ایک آدھ قصیدے میں، اگر کسی لطیف و بدیع پیرایے میں یہ مضمون ہو تو مضائقہ نہیں۔ لیکن ہر شاعر اپنے ہر قصیدے میں اس طرح کا التزام رکھے، یہ جدت پسند طبائع کو اچھا نہیں معلوم ہوتا۔

(۱۳)

سیہ گلیم ہوں، لازم ہے میرا نام نہ لے
جہاں میں جو کوئی فتح و ظفر کا طالب ہے
ہوا نہ غلبہ میسر کبھی کسی پہ مجھے
کہ جو شریک ہو میرا، شریکِ غالب ہے

یعنی جو شریکِ غالب (بہ کسرۂ اضافی) ہوتا ہے، وہ شریکِ غالب (بہ کسرۂ توصیفی)

ہو جاتا ہے۔ فتح وظفر سے غلبہ مراد ہے۔ اور غَلَبہ بہ تحریک لام ہے، جس طرح کلمہ۔ درجہ۔ مصنّف نے اسے بہ سکون باندھا ہے، کوئی شاہد اس کا خیال میں نہیں آتا، مگر بہ اعتبار محاورۂ اُردو و تصرف مصنّف یہ شعر خود سند ہے اس بات کی کہ غلبہ کو بہ سکونِ لام باندھنا چاہیے۔ اور سیہ گلیم بہ معنی سیہ بخت ہے۔

(۱۴)

سہل تھا مُسہل و لے یہ سخت مشکل آ پڑی
مجھ پہ کیا گذرے گی اتنے روز حاضر بن ہوئے
تین دن مسہل سے پہلے تین دن مسہل کے بعد
تین مسہل تین تبریدیں یہ سب کَے دن ہوئے؟

تبریدوں سے وہ دوا مراد ہے جو دو مسہلوں کے درمیان میں پی جاتی ہے۔ مُسہل سے تین دن پہلے مُنضج پینے کے دن ہیں اور تین مسہلوں کے درمیان میں اور تین دن تک بعد تبرید پیتے ہیں۔ غرض بارہ دن کی رخصت مانگی ہے۔[۱]

(۱۵)

خجستہ انجمنِ طوے (۱) میرزا جعفر   کہ جس کے دیکھے سے سب کا ہوا ہے جی محظوظ

---

[۱] اطبائے کرام سے تحقیق کے بعد معلوم ہوا کہ اس قطعے کی شرح میں طباطبائی سے دو جگہ تسامح ہو گیا ہے۔ ایک ان کا یہ قول مطابق واقع نہیں کہ مسہل سے تین دن پہلے منضج پینے کے دن ہیں۔ صحیح صورتِ حال یہ ہے کہ منضج کی کوئی مدت مقرر نہیں ہے۔ اس کا استعمال مریض کی کیفیت اور مرض کی نوعیت پر موقوف ہے اور بسا اوقات یہ مدت تین دن سے زائد ہوتی ہے۔ دوسرے طباطبائی کا یہ کہنا بھی درست نہیں کہ تین دن بعد تک تبرید پیتے ہیں۔ کیونکہ وہ خود لکھ چکے ہیں کہ تبرید وہ دوا ہوتی ہے جو دو مسہلوں کے درمیان پی جاتی ہے۔ (بہ شکریہ حکیم ظل الرحمٰن صاحب و حکیم اسلام اللہ صاحب و حکیم عبدالمنان صاحب حفظہم اللہ تعالیٰ)

اس قطعے سے متعلق حالی کا بیان زیادہ واضح اور قرین قیاس ہے۔ لکھتے ہیں ''ایک شعر میں مسہل کے ان تمام دنوں کی تفصیل جن میں حکیم چلنے پھرنے سے منع کرتے ہیں کس عمدگی سے بیان کی ہے۔ یہ قطعہ دربارِ سے غیر حاضری کے عذر میں لکھا ہے'' (یادگار غالب . ص ۱۷۱) البتہ طباطبائی کا یہ کہنا درست ہے کہ بارہ دن کی رخصت مانگی۔ (ط)

ہوئی ہے ایسے ہی فرخندہ سال میں غالبؔ
نہ کیوں ہو مادۂ سالِ عیسوی ''مخطوظ''

طوے کے معنی بیاہ۔ مخطوظ=۱۸۵۴ء۔ گو کہ تاریخ کہنا میری رائے میں شاعر کا کام نہیں ہے۔ مگر اتنا کہنا ضرور ہے کہ اچھا لفظ مصنف نے نہیں نکالا۔ مثلاً لفظ طوے یا اس کے مرادفات میں عدد نکل آتے تو لطف تھا۔

(۱۶)

ہوئی جب میرزا جعفر کی شادی
ہوا بزمِ طرب میں رقصِ ناہید(۱)
کہا غالب سے تاریخ اس کی کیا ہے؟
تو بولا: ''انشراحِ جشنِ جمشید''

لفظ مخطوظ (۲) میں عیسوی تاریخ نکالی اور ''انشراحِ جشنِ جمشید'' میں ہجری، جس کے عدد بارہ سے ستر (۱۲۷۰) ہوتے ہیں۔

(۱۷)

گو ایک بادشاہ کے سب خانہ زاد ہیں
دربار دار لوگ بہم آشنا نہیں
کانوں پہ ہاتھ دھرتے ہیں کرتے ہوئے سلام
اس سے ہے یہ مراد کہ ہم آشنا نہیں

جب کسی امر سے اپنے ناواقف ہونے کا اظہار کرتے ہیں تو کان پر ہاتھ رکھتے ہیں۔ اور بادشاہوں کے سامنے غیر شخص کو سلام کرنا ہو تو ماتھے پر ہاتھ نہیں رکھتے۔ بلکہ رخساروں اور کان کی طرف ہاتھ لے جاتے ہیں (۱)۔ انھیں دونوں باتوں سے یہ مضمونِ لطیف مصنّف نے پیدا کیا اور جدّت کی۔

رباعیات

(۱)

بعد از اتمامِ بزمِ عیدِ اطفال
ایّامِ جوانی رہے ساغر کشِ حال
آ پہنچے ہیں تا سوادِ اقلیمِ عدم
اے عمرِ گزشتہ یک قدم استقبال

عمرِ گذشتہ کے پلٹ آنے کی آرزو میں یہ رباعی کہی ہے۔ یعنی اے عمرِ گذشتہ جہاں تو ہے، اسی اقلیم کے سواد تک ہم بھی آ پہنچے۔ بھلا ایک قدم ہمیں لینے کو تو چلی آ۔ وہی چار دن کے لیے شباب کے پلٹ آنے کی حسرت کرتے ہیں۔

(۲)

شب زلف و رخِ عرق فشاں کا غم تھا
کیا شرح کروں؟ کہ طرفہ تر عالم تھا
رویا میں ہزار آنکھ سے صبح تلک
ہر قطرۂ اشک دیدۂ پُر نم تھا

یعنی زلف و رخ کے تصور میں جو رویا، تو زلف کی سیاہی اور رُخ کی سفیدی سے ہر قطرۂ اشک میں آنکھ کی سفیدی و سیاہی پیدا ہوگئی، تو گویا ہزار آنکھ سے میں رویا کیا۔

(۳)

آتش بازی ہے جیسے شغلِ اطفال
ہے سوزِ جگر کا بھی اسی طور کا حال
تھا موجدِ عشق بھی قیامت کوئی
لڑکوں (۱) کے لیے گیا ہے کیا کھیل نکال

لڑکوں سے معشوق مراد ہیں، جو عاشقوں کے جگر کو جلا کر آتش بازی کا تماشہ دیکھتے ہیں۔

ہے آہِ شرر بار مری اُن کو تماشا   خوش ہیں جو نکلتے ہیں شرارے مرے دل سے[۱]

(۴)

دل تھا کہ جو جانِ دردِ تمہید سہی (۱)
بے تابیِ رشک و حسرتِ دید سہی (۲)
ہم اور فسردن، اے تجلی افسوس
تکرار (۳) روا نہیں تو تجدید سہی

یعنی پہلے ہم دل رکھتے تھے، جو زندگانیِ پُر درد کو جھیل گئے۔ بے تابیِ رشک کی برداشت کی اور حسرتِ دید سہی۔ افسوس اب ہم ہیں اور افسردگی و بے دلی۔ اے تجلیِ طور اگر تکرار تیری محال ہے تو تجدید ہی سہی کہ میرے دلِ افسردہ کو پھر اُسی سوز و گداز کی ہوس ہے۔ اور تکرار ہر شے کی محال ہے کہ معدوم کا اعادہ نہیں ہو سکتا۔ لیکن از سرِ نو تو پیدا ہونا اُس سوز و گداز کا

---

[۱] اس شعر کا قائل معلوم نہ ہو سکا۔ (ظ)

ممکن ہے۔ جانِ دردتمہید بہت کڈھب ترکیب ہے۔ یعنی وہ جان جو درد کی تمہید ہے یا جس کا آغاز درد سے ہے۔

(۵)

ہے خلقِ حسد قُماش لڑنے کے لیے
وحشت کدۂ تلاش لڑنے کے لیے
یعنی ہر بار صورتِ کاغذِ باد[1]
ملتے ہیں یہ بدمعاش لڑنے کے لیے

حسد قُماش وحسد شِعار، وہ جس نے حسد کا جامہ پہن لیا ہے اور تلاش سے تلاشِ معاش مراد ہے۔ لفظ بدمعاش سے یہی اشارہ کیا ہے۔ یعنی دنیا میں دو شخصوں کا ملنا ایسا ہے جیسے دو کنکوؤں (۱) کا ملنا کہ ملنے سے مقصود لڑنا ہے۔

(۶)

دل سخت نژند ہوگیا ہے گویا
اُس سے گلہ مند ہوگیا ہے گویا
پر یار کے آگے بول سکتے ہی نہیں
غالب منہ بند ہوگیا ہے گویا

نژند بہ معنی غمگین اور چوتھے مصرعے میں لفظ گویا میں ایہام کیا ہے۔ مگر اس ایہام کے اُردو فارسی میں بہت لتے لیے گئے ہیں اور نہایت مبتذل ہو چکا ہے۔

---

[1] شرحِ طباطبائی میں "کاغذِ باد کی طرح" لکھا ہوا ہے۔ یہاں نسخۂ عرشی اور دیگر نسخوں کے مطابق تصحیح کردی گئی ہے۔ (ظ)

(۷)

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالبؔ
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالبؔ (۱)
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہو گیا ہے غالبؔ

اس رباعی کے دوسرے مصرعے میں دو حرف وزنِ رباعی سے زائد ہو گئے ہیں اور ناموزوں ہے۔ مختلف چھاپے کے سب نسخوں میں بھی اور جس نسخے کی کاپیاں خود مصنف مرحوم کی صحیح کی ہوئی ہیں، اس میں بھی یہ مصرع اسی طرح ہے۔ (۲)

اوزانِ رباعی میں سے جس وزن میں سبب خفیف سب سے زیدہ ہیں وہ یہ مصرع مشہور ہے

ع یا می گویم نام تو یا می گویم

اس وزن پر اگر اس مصرعے کو کھینچیں تو یوں ہونا چاہیے۔

ع دل رک رک کر بند ہوا ہے غالب

اور اس صورت میں زمین بدل جاتی ہے۔ غالباً اسی فارسی مصرعے نے مصنف کو دھوکا دیا[۱]

اب خیال کرو غالبؔ سا موزوں طبع شخص اور ناموزوں کہہ جائے، بڑی دلیل ہے اس بات کی کہ جو عروض کہ فارسی و اُردو کہنے والوں نے عربی کو ماخذِ علوم سمجھ کر اختیار کیا ہے، یہ عروض عربی ہی زبان کے واسطے خاص ہے۔ اُردو کہنے والوں کو پنگل کے اوزان میں کہنا چاہیے جو زبانِ ہندی کے اوزانِ طبعی ہیں۔ جانتا ہوں میرے اس مشورے پر شعرائے ریختہ گو ہنسیں گے اور نفرت کریں گے، مگر اس بات کا انکار نہیں کر سکتے کہ وہ ہندی زبان عربی کے اوزان میں ٹھونس کر شعر کہا کرتے ہیں۔ اور ہندی کے جو اوزانِ طبعی ہیں اُسے چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ویسا ہی ہے جیسا کوئی انگریزی قصیدہ بحرِ طویل میں کہے کہ کوئی انگریز اسے موزوں نہ کہے گا۔ اسی طرح

---

[۱] لیکن غالبؔ کا مصرع اس فارسی مصرعے کے متوازی نہیں ہے۔ (ظ)

انگریزی (دان)[1] عیسائیوں نے انگریزی اوزان اور اُردو زبان میں نمز کی کتابیں اور مناقب مسیح نظم کیے ہیں، ہم لوگ اُسے دیکھ کر ہرگز موزوں نہ کہیں گے۔ ناموزوں کلام پر بے اختیار ہنسی آجاتی ہے۔ اس سبب سے جو کوئی اُن مناقب کو دیکھتا ہے ضرور ہنستا ہے۔ اس کے برخلاف پنگل کے سب اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ وہ سب اوزان ہمارے اوزانِ طبعی ہیں اور جن اوزان کو ہم نے اختیار کرلیا ہے، ان وزنوں میں بہ تکلف ہم شعر کہتے ہیں۔ اور ہماری شاعری میں اس سے بڑی خرابی پیدا ہوگئی ہے، جس کی ہمیں خبر نہیں۔

میں نے انگریزی کا ایک فقرہ دیکھا جو ہزج میں موزوں معلوم ہوا۔ LET US STAND STILL ON YONDOR BANK[2] لیکن جو لوگ اہلِ زبان ہیں، اُن کو بتایا تو انھوں نے کہا اس طرح موزوں نہیں ہے۔ بعض لوگوں نے عربی کو فارسی والوں کے اوزان میں نظم کیا ہے مثلاً۔

يَا صَاحِبَ الْجَمَالِ وِيَا سَيِّدَ الْبَشَرْ

لیکن جو لوگ عربی اشعار سے مزہ اٹھانے والے ہیں، اُن سے پوچھو اُن کے نزدیک یہ مصرع ناموزوں ہے۔ یا یہ سمجھو کہ وزن سے جو مزہ پیدا ہو جاتا ہے، وہ اس میں نہیں پیدا ہوا۔ وجہ یہ کہ اوزانِ مطبوع میں شعر ہو تو اہلِ زبان اس شعر کو شعر سمجھیں۔ اور اوزانِ مصرع کی کوئی انتہا ہی نہیں۔ یہی حال پنگل والوں کی نظر میں اُردو شاعری و اُردو اشعار کا ہے کہ وزن سے جو مزہ آنا چاہیے، وہ مزہ اُن کو ہمارے شعر سے نہیں ملتا۔

اور مختلف زبانوں کے مختلف اوزان ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ہر زبان کا خاص لہجہ ہوتا ہے، اس کے اسما و افعال کے خاص اوزان ہوتے ہیں۔ وزنِ شعر بھی لامحالہ جدا ہوگا۔ مثلاً انگریزی میں

---

[1] قوسین کا لفظ طبع اول میں نہیں ہے۔ سیاقِ کلام کے لحاظ سے بڑھا دیا گیا ہے۔ (ظ)

[2] طبع اول میں اس انگریزی فقرے کے آخری دو لفظ پوری طرح خوانا نہیں ہیں۔ بعد کی اشاعتوں میں بھی انھیں صحیح طور پر نہیں لکھا جا سکا ہے۔ پروفیسر حنیف نقوی نے قیاسی تصحیح کرتے ہوئے اسے جس طرح پڑھا ہے، اسی کے مطابق یہاں درج کر دیا گیا ہے۔

طباطبائی کو یہ فقرہ ہزج میں موزوں معلوم ہوا، لیکن ان کا یہ بیان محلِ نظر ہے۔ کیونکہ جناب شمس الرحمٰن فاروقی کے قول کے مطابق بحرِ ہزج کی سالم یا مزاحف کسی شکل میں یہ موزوں نہیں ہے۔ (ظ)

عروض کا دار و مدار لہجے کی شدّت و رخا[۱] پر ہے۔ اعدادِ حروف و مطابقتِ حرکات و سکنات کو کچھ دخل نہیں۔ اس کے برخلاف عربی کا عروض ہے کہ اُس میں محض مطابقتِ حرکات و سکنات و شمارِ حروف پر عروض کی بنا ہے۔ شدّت و رخاے لہجہ سے وزن میں کچھ خلل نہیں پیدا ہوتا۔ ہندی میں اکثر الفاظ کے آخر میں حروفِ علّت ہوا کرتے ہیں، انھیں حرفوں کے مد و قصر و حذف و وقف پر پنگل کی بنا ہے۔ قواعدِ پنگل میں زبان کے لیے البتہ ایک دشواری ہے کہ اُن لوگوں کے لہجے میں بعض حروف مثل لام و راو وغیرہ کے ایسے خفیف اور مخلوط سے ہیں کہ اُن حرفوں کا شمار حروفِ صحیح میں نہیں۔ بلکہ ایک قسم کا اعراب سمجھتے ہیں۔ برخلاف اُردو کے لہجے کہ لام یا رے کو مثلاً تقطیع شعر میں شمار نہ کریں تو وزن ہی باقی نہیں رہتا۔ اتنا اثر عربی و فارسی کا اُردو کے لہجے میں رہ گیا ہے۔ میرے مزعوم پر ایک دلیل یہ ہے کہ تفحص و استقرا کے بعد الفاظِ اُردو کے اجزا چار طرح کے پائے جاتے ہیں اور خود الفاظ پندرہ قسم کے۔

(۱) پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن جیسے چل۔ سُن۔ لے۔ عروض کی اصطلاح میں اسے سبب خفیف کہتے ہیں۔

(۲) پہلا حرف متحرک اور اس کے بعد دو ساکن جیسے بات۔ زور۔ شور۔ ایک۔ نیک۔ وغیرہ اس کو اصطلاح میں سبب متوسط کہتے ہیں۔

(۳) پہلے دو حرف متحرک اس کے بعد ایک حرف ساکن جیسے کہا۔ سنا۔ لیے وغیرہ عروضی اسے وتدِ مجموع کہتے ہیں۔

(۴) پہلے دو حرف متحرک اس کے بعد دو حرف ساکن جیسے نشان۔ مکان۔ امیر۔ وزیر۔ حصول۔ وصول۔ وغیرہ شعرا اسے وتدِ کثرت کہتے ہیں۔ اُردو میں جتنے کلمات جس جس زبان کے پائے جاتے ہیں اور محاورے میں داخل ہیں یا تو وہ انھیں چار چیزوں میں سے کسی جزو کے وزن پر ہیں۔ جیسے تم یہ ذکر و مثال اور یا انھیں چاروں جزوں سے مرکب ہوئے ہیں مثلاً

(۵) کسی کلمے میں دو سبب خفیف ہیں جیسے ماتھ۔

---

[۱] رخا : نرمی (ظ)

(۶) کسی میں تین سبب خفیف ہیں جیسے پیشانی۔

(۷) کسی میں پہلا جزو سبب خفیف ہے اور دوسرا متوسط جیسے رخسار۔

(۸) کسی میں عکس اُس کا جیسے کانپد۔

(۹) کسی میں دونوں سبب متوسط ہیں جیسے خاکسار۔

(۱۰) کسی میں پہلا جزو وتدِ مجموع اور دوسرا سبب خفیف ہے۔ جیسے مسرت۔

(۱۱) کسی میں عکس اُس کا جیسے تہنیت۔

(۱۲) کسی میں پہلا وتدِ مجموع اور دوسرا سبب متوسط جیسے خریدا۔

(۱۳) کسی میں دونوں جزو وتدِ مجموع ہیں جیسے موافقت۔

(۱۴) کسی میں پہلا جزو وتدِ کثرت ہے اور دوسرا سبب خفیف جیسے نیاریا

(۱۵) کسی میں عکس اس کا ہے جیسے اعتبار۔

بس کلمات اُردو کے یہی پندرہ وزن ہیں۔ تم کہو گے غَلَبہ اور دَرَجہ بھی تو ایک وزن ہے اور حَیَوان و جَوَلان بھی تو وزن ہے۔ نہیں ایسے الفاظ میں دوسرے متحرک کو ساکن کر کے بولتے ہیں یعنی وزن ان کا نامانوس وثقیل سمجھ کر مہنّد کر ڈالتے ہیں اور جب دوسرا حرف ساکن ہوگیا تو غلبہ ودرجہ پانچویں قسم کے وزن میں اور حیوان وجولان ساتویں قسم کے وزن میں داخل ہوگیا۔ اس وجہ سے کہ اُردو کی زبان توالیِ حرکات کی متحمل نہیں ہے۔ اور اسی وجہ سے سبب ثقیل اور وتدِ، مفروق اور فاصلہ اُردو کے الفاظ میں نہیں پایا جاتا۔ یہ تینوں جزو الفاظ عربی کے لیے مخصوص ہیں۔ جب یہ بات ثابت ہوگئی کہ الفاظ اُردو کے اجزا چودہی طرح کے ہیں اور سبب ثقیل و وتدِ مفروق و فاصلہ کبھی اُردو میں جزوِ کلمہ نہیں واقع ہوتا اور یہ بھی تم سمجھ گئے کہ تمام زبان بھر میں الفاظ کے پندرہ ہی وزن ہیں، جس میں کہیں توالیِ حرکات نہیں پائی جاتی، تو اب اوزانِ عروض پر لحاظ کرو۔ مثلاً ایک وزن ہے:

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

کہ یہ سارا وزن محض فواصل سے مرکب ہے۔ اور ایک وزن ہے:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

کہ اس کے ہر رکن میں توالیِ حرکات موجود ہے۔ اسی طرح اور ایک وزن ہے، جس میں قصائد و

غزلیات وواسوخت ومراثی بہ کثرت ہم لوگ کہا کرتے ہیں:

فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ

اس کے بھی ہر رکن میں توالیِ حرکات موجود ہے۔ اب خیال کرو کہ ایسے ایسے اوزان میں جب ہم اُردو کے الفاظ باندھیں گے، تو ان الفاظ کی کیا گت ہوگی۔ اور کن کن تکلفات سے اس میں توالیِ حرکات پیدا کرنا پڑے گی۔ یہی وجہ ہے کہ عمر بھر شعر کہو جب بھی اِن اوزان میں فی البدیہہ کہنے کی قدرت نہیں حاصل ہوتی۔ بہ خلاف عرب کے کہ ان کو یہ اوزان طبعی معلوم ہوتے ہیں، اور اُن کا فی البدیہہ کہنا مشہور ومعروف بات ہے۔

غرض کہ غالبؔ سے شاعرِ متفرد نے عمر بھر مشق کر کے بھی ان اوزان پر قابو نہ پایا اور وزنِ غیر طبعی ہونے کے سبب سے دھوکا کھایا۔ اس رباعی کی شرح میں سے جو کچھ میں لکھ گیا ہوں، وہ کتاب کے مخصات وسوانحِ اوقات ومغتنمات میں سے ہے۔ "وھذا مما تفردت بہٖ"۔[1]

اس مسئلے کے متعلق ایک مفید حکایت یاد آ گئی۔ سنیے اور سوچیے۔ ڈیون پورٹ کی ''کتاب الخلافۃ[2]'' کا ترجمہ بنگلہ زبان میں کرنا منظور تھا۔ حیدر پور کے مسلمان بنگالی اُس کے ترجمے کے مشتاق ہوئے

---

[1] یعنی یہ نکات ومباحث میرے علاوہ کہیں اور نہ ملیں گے۔ طباطبائی کی اس پوری بحث پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر گیان چند رقم طراز ہیں : ''ان کا عقیدہ ہے کہ اردو کے لیے عربی فارسی عروض غیر فطری ہیں۔ اردو کہنے والوں کو پنگل کے اوزان میں کہنا چاہیے۔ لیکن انھوں نے ہمیشہ (= کبھی ؟) اس پر عمل کر کے نہیں دکھایا۔ ہندو ہونے کی وجہ سے مجھے ان کی سفارش پر باغ باغ ہونا چاہیے تھا، لیکن میں ان سے اتفاق نہیں کرتا۔ عربی عروض کے بعض اوزان ہمارے لیے فطری ہیں، بعض غیر فطری۔ عربی عروض ہو یا ہندی پنگل دونوں کے زیرِ تہ ایک ہی اصول ہے یعنی صوت، رکن یا آوازوں کا طول۔ سانچے مختلف ہیں۔ اگر عربی عروض ہمارے لیے سراسر غیر فطری ہوتا تو اردو کے شعرا عروض جانے بغیر ان اوزان میں کیوں کر بہ آسانی شعر موزوں کر لیتے۔ ہندی کے بھی بہت سے اوزان ہمارے لیے غیر مترنم اور غیر فطری ہیں۔ ہندی شاعری میں جا بہ جا اس کا احساس ہوتا ہے۔ حق یہ ہے کہ عربی اور ہندی دونوں نظام ہائے عروض سے اپنے ڈھب کے سانچے لے لیے جائیں اور وہ لیے جا رہے ہیں'' (مقدمات طباطبائی : ص ۱۱ – پیش لفظ) (ظ)

[2] طباطبائی نے غالباً بربنائے تسامح یہاں ''کتاب الخلافت'' کا نام لکھ دیا ہے۔ کیوں کہ اسلامیات کے موضوع پر جان ڈیون پورٹ (John Devenport-(1789-1877)) سے صرف دو کتابیں یادگار ہیں۔

1-Mohammad & Teaching of Islam (1864)

2-An Apology for Mohammad & the Koran (1875)

ان میں سے موخر الذکر زیادہ متعارف ہے۔ ممکن ہے طباطبائی کی مراد یہی کتاب ہو۔ (ظ)

تھے اور اہلِ مٹیا برج سے اس امر کی درخواست کی تھی۔ اس پر کئی بنگالیوں سے ہم لوگوں نے اُجرتِ ترجمہ کے متعلق گفتگو کی۔ ہر ایک نے یہی خواہش کی کہ ہمیں اجازت دو کہ نظم میں اس کا ترجمہ کریں کیونکہ نثر سے نظم ہم کو سہل معوم ہوتی ہے۔

(۸)

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سُن سُن کے اُسے سخن ورانِ کامل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
”گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل“

لفظ گویم میں ایہام ہے۔ شعر کہنا بھی اس سے مراد ہے اور اُن کی بات کا جواب دینا بھی مقصود ہے۔

(۹)

بھیجی ہے جو مجھ کو شاہِ جم جاہ نے دال
ہے لطف و عنایاتِ شہنشاہ پہ دال
یہ شاہ پسند دال بے بحث و جدال
ہے دولت و دین و دانش و داد کی دال

چوتھا مصرع میرے عندیے میں بے معنی ہے۔ اکثر شعرا اس طرح کی باتیں بناتے ہیں اور معنی کی خبر نہیں رکھتے۔ ہاں جہاں معنی بھی باقی رہ جائیں، وہاں لطف پیدا ہوتا ہے جیسے نعمت خانِ عالی (ف ۱۱۲۱ھ) کہتے ہیں:

نقطۂ ہیچ اگر افتد زباں گردد زیاں　　خامشی ہر وقت خوبست وسخن برجا خوش است[1]

یا عربی میں کسی بزرگ کا قول ہے کہ ”عزلت بے عین عبادت ذلّت اور بے زائے زہد علّت ہے۔“

(۱۰)

ہیں شہ میں صفاتِ ذوالجلالی باہم
آثارِ جلالی و جمالی باہم
ہوں شاد نہ کیوں سافل و عالی باہم
ہے اب کے شبِ قدر و دِوالی باہم

اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ دِوالی کی بت پرستی مرتبۂ سافل ہے اور شبِ قدر کی عبادت درجۂ عالی ہے۔[2]

(۱۱)

حق شہ کی بقا سے خلق کو شاد کرے
تا شاہ شیوعِ دانش (۱) و داد (۲) کرے
یہ دی جو گئی ہے رشتۂ عمر میں گانٹھ (۳)
ہے جفر کہ افزایشِ اعداد کرے

مصنّف کی زبان پر گانٹھ کا لفظ تھا، مگر اب متروک ہے۔

---

[1] دیوان نعمت خان عالی ص ۲۷ (ظ)

[2] پروفیسر حنیف نقوی کی رائے ہے کہ ”جلالی“ سے شبِ قدر اور ”جمالی“ سے دوالی کی طرف اشارہ ہے اور ”سافل وعالی“ سے چھوٹے بڑے مراد ہیں۔ (ظ)

(۱۲)

اس رشتے میں لاکھ تار ہوں بلکہ سوا
اتنے ہی برس شمار ہوں بلکہ سوا
ہر سینکڑے کو ایک گرہ فرض کریں
ایسی گرہیں ہزار ہوں بلکہ سوا

لکھنؤ کی زبان میں سیکڑہ اور سیکڑوں میں نونِ غنہ نہیں ہے اور دتی کے لوگ نون کے ساتھ بولتے ہیں۔

(۱۳)

کہتے ہیں کہ اب وہ مردم آزار نہیں
عشاق کی پرسش سے اسے عار نہیں
جو ہاتھ کہ ظلم سے اُٹھایا ہوگا
کیوں کر مانوں کہ اس میں تلوار نہیں

تیسرے مصرعے میں ایہام ہے۔ یعنی ہاتھ اٹھانا مارنے کے معنی پر بھی ہے اور قطعِ تعلق کرنے کو بھی ہاتھ اٹھانا کہتے ہیں۔

(۱۴)

ہم گرچہ بنے سلام کرنے والے
کرتے ہیں درنگ کام کرنے والے (۱)
کہتے ہیں. "کہیں خدا سے" اللہ اللہ! (۲)

وہ (۳) آپ ہیں صبح وشام کرنے والے (۴)

سلام کرنے والے: امیدوار۔ کام نکالنے والے: اہلِ مقدرت۔ یعنی ہم سے وہ کہتے ہیں کہ جاؤ اللہ اللہ کرو تو اللہ میاں خود ہی صبح وشام کرتے ہیں۔

(۱۵)

سامانِ خور وخواب کہاں سے لاؤں؟
آرام کے اسباب کہاں سے لاؤں؟
روزہ مرا ایمان ہے غالب، لیکن
خس خانہ و برفاب کہاں سے لاؤں؟

یعنی روزے کے وجوب کا اِذعان بہ قلب و اقرار بہ حرف مجھے ہے۔ اگر سامان ہوتا تو امتثال بھی کرتا۔

(۱۶)

ان سیم کے بیجوں کو کوئی کیا جانے
بھیجے ہیں جو ارمغاں شہِ والا نے
گن کر دیویں گے ہم دعائیں سو بار
فیروزے کی تسبیح کے ہیں یہ دانے

یعنی روٹی اور شاہ پسند دال بادشاہ نے خاصے میں سے بھیجی تھی۔ اگر سیم کے بیجوں کا بھی سالن آتا تو تسبیح نہ بن سکتی۔ ڈالی میں کچے بیج آئے تھے۔ اُس سے فیروزے کی تسبیح گوندھ کر شکرِ عطیۂ شاہی میں سو بار گن کر دعا دیں گے۔

ضمیمہ

حواشیِ شاداںؔ بلگرامی

مرتبہ

ظفر احمد صدیقی

مشتملات

- دیباچہ از مرتب ۶۰۹

- مندرجاتِ نسخۂ شاداںؔ بلگرامی :

  - تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۱۷
  - تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۱۸
  - تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۱۹
  - تحریر شمس الرحمٰن فاروقی ۶۲۰
  - تحریر سید نظام الدین حیرتؔ رام پوری ۶۲۱
  - فہرستِ مضامین شرحِ دیوانِ اردوے غالب بہ قلمِ حیرتؔ رام پوری ۶۲۳
  - تحریر سید نظام الدین احمد حیرتؔ رام پوری ۶۲۷
  - تنقید عبدالحق بر شرحِ دیوانِ غالب مصنفۂ آسی مع تبصرۂ شاداںؔ بلگرامی ۶۲۹
  - تحریر سید نظام الدین احمد حیرتؔ رام پوری ۶۳۶

- حواشی شاداںؔ بلگرامی :

  - غزلیات ۶۳۷
  - قصائد ۷۱۰
  - مثنوی ۷۱۵
  - قطعات ۷۱۷
  - رباعیات ۷۲۱

دیباچہ

سید اولاد حسین شاداںؔ نقوی بخاری بلگرامی ۲۹ ربیع الثانی ۱۲۸۷ھ مطابق ۲۹ اگست ۱۸۷۰ء کو آرہ (بہار) میں پیدا ہوئے، جہاں ان کے دادا سید فدا حسین اپنے اہل خانہ اور متعلقین کے ساتھ بحیثیت ریونیو ایجنٹ مقیم تھے۔ شاداںؔ کے والد منشی سید تفضل حسین مظفر پور (بہار) کی تحصیل میں قرق امین تھے۔ شاداں ابھی بارہ سال کی عمر کو ہی پہنچے تھے کہ ان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ ان کی تعلیم بلگرام میں ہوئی۔ فارسی انھوں نے اپنے دادا سید فدا حسین سے پڑھی اور ابتدائی عربی کی تحصیل مولوی سید کرار حسین عرف عثن میاں سے کی۔ اس کے بعد وہیں اردو مڈل میں داخلہ لے کر تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ کچھ دنوں بعد جب ان کی بڑی ہمشیر کی شادی لکھنؤ میں ہوگئی تو وہ ان کی کفالت میں لکھنؤ آگئے۔ وہاں انھوں نے لکھنؤ چرچ مشن اسکول میں انگریزی کی تعیم حاصل کی۔ ۱۸۹۰ء میں مڈل اینگلو ورنا کیولر کا امتحان سکنڈ ڈویژن میں پاس کیا۔ اس کے بعد پنجاب یونیورسٹی لاہور سے منشی عالم، مولوی اور منشی فاضل وغیرہ کے امتحانات پاس کیے۔

ان امتحانات کی بنیاد پر تقریباً چھ سال تک لکھنؤ میں تعیم و تدریس کی خدمات انجام دیں۔ اس طرح مجموعی طور پر چودہ سال تک لکھنؤ میں قیام پذیر رہے۔ فروری ۱۹۰۱ء کو بہ حیثیت استاد فارسی مدرسۂ عالیہ رام پور سے وابستہ ہوگئے۔ وہاں تیئیس سال تک ملازمت کی۔ ۷ ستمبر ۱۹۳۰ء سے اورینٹل کالج لاہور کی ملازمت کا سلسلہ شروع ہوا۔ رام پور کی طرح لاہور میں بھی درجۂ منشی فاضل کی تدریس کی خدمات ان سے متعلق رہیں۔ پندرہ سال کی ملازمت کے بعد لاہور سے وظیفہ یاب ہو کر یکم اکتوبر ۱۹۳۸ء کو واپس رام پور آگئے اور ۱۲ اکتوبر ۱۹۳۸ء سے دوبارہ مدرسۂ عالیہ رام پور سے وابستہ ہوگئے۔ یہ تعلق آخر عمر تک برقرار رہا۔ ۱۷ جنوری ۱۹۴۸ء کو رام پور میں وفات پائی۔ وہیں مدفون ہیں۔ انھوں نے کوئی اولاد نہیں چھوڑی۔ سید اصغر حسین سمیعی ان کے متبنّٰی تھے۔

شاداںؔ بلگرامی کی زندگی میں ان کی تیس کتابیں شائع ہو چکی تھیں، جن میں زیادہ تر پنجاب یونیورسٹی کی نصابی کتابوں کی فرہنگیں، شرحیں، خلاصے اور تراجم ہیں۔ ان میں سے اکثر پر انھوں نے بسیط مقدمے بھی تحریر کیے ہیں۔ چند کتابوں کے نام ذیل میں درج کیے جاتے ہیں:

۱۔ درّۂ نادرہ مع تصحیح و تحشی

۲۔ فرہنگِ تکمل حاجی بابا

۳۔ فرہنگِ مردِ خسیس و وکلاے مرافعہ

۴۔ ترجمۂ دفتر سوم ابوالفضل

۵۔ ترجمۂ مقاماتِ بدیعی

۶۔ شرح قصایدِ خاقانی

۷۔ شرح قصایدِ قاآنی

۸۔ فرہنگِ دیوانِ فرخی

۹۔ فرہنگِ تاریخِ وصاف جلد اول

اس کے علاوہ رسالہ تہذیب رام پور، مخزن لاہور، اورینٹل کالج میگزین لاہور میں ان کے متعدد مضامین بھی شائع ہوئے ہیں۔

شاداںؔ کے تلامذہ کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان میں شیخ وجاہت حسین عندلیبؔ شادانی (ف ۱۹۶۹ء)، مولانا عبدالعزیز میمن راجکوٹی (ف ۱۹۷۸ء)، مرزا محمد ہادی عزیزؔ لکھنوی (ف ۱۹۳۵ء)، علامہ تاجور نجیب آبادی (ف ۱۹۵۱ء) اور سید منیر آغا اشہرؔ لکھنوی (ف ۱۹۶۷ء) خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔[1]

شاداںؔ نے ایک جگہ اپنے بارے میں لکھا ہے: ”میرے پاس جو دو ڈھائی سو کتابیں ہیں اور ان میں سے جتنی میں نے دیکھی ہیں، کوئی ایسی نہیں جس کی میں نے تصحیح اور تحشی نہ کی

---

[1] یہ تمام معلومات ”سوانح عمری شاداں“ مشمولہ ”شرح دیوانِ غالب“ از شاداں بلگرامی سے ماخوذ ہیں۔

ہو۔''۲؎ ایسا اندازہ ہوتا ہے کہ ''شرح دیوان اردوے غاب'' کا وہ نسخہ جو جلیلؔ، مانک پوری (ف ۱۹۴۶ء) کی ملکیت تھا، جب کسی ذریعے سے شاداںؔ تک پہنچا تو انھوں نے اپنی عادتِ مالوفہ کے مطابق اس کی بھی تصحیح کی اور اس پر حواشی لکھے۔ اس کے علاوہ عبدالباری آسیؔ (ف ۱۹۴۶ء) کی شرح غالب پر تنقید بھی لکھی۔ خود ان کے اپنے اندراج کے مطابق تصحیح و تحشی وغیرہ کا یہ عمل ۱۲ دسمبر ۱۹۴۵ء کو پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ اسی دوران جب ان سے دیوانِ غالب کی ایک شرح لکھنے کی فرمائش کی گئی تو نظم طباطبائی اور حسرتؔ موہانی (ف ۱۹۵۱ء) کی شروح نیز شرح طباطبائی پر اپنے حواشی و تعلیقات کی مدد سے انھوں نے اپنی ''شرح دیوانِ غالب'' مرتب کر دی اور اسے اشاعت کے لیے اپنے شاگرد عنایت حسین سہیلؔ مالک مطبع کوہِ نور کے پاس لاہور بھیج دیا۔ کچھ دنوں بعد جب انھیں یہ اطلاع ملی کہ شرح مذکور کا مسودہ کہیں ادھر ادھر ہو گیا ہے تو انھوں نے طباطبائی کی شرح پر جولائی و اگست ۱۹۴۶ء میں نظرِ ثانی کی۔ پھر حسبِ سابق طباطبائی اور حسرتؔ کی شروح نیز طباطبائی کی شرح پر اپنے حواشی و تعلیقات کی مدد سے، شرح دیوانِ غاب کا ازسرِ نو یک دوسرا مسودہ تیار کیا۳؎۔ بعد میں شرح کا پہلا مسودہ مل گیا جسے شیخ مبارک علی نے لاہور سے ''روح المطالب'' کے عنوان سے دسمبر ۱۹۶۷ء میں شائع کر دیا۔ شرح کا دوسرا مسودہ ''اسنی لمطالب'' کے نام سے ۱۹۹۷ء میں سید احمد رضا بلگرامی نے شائع کیا۔ حاصل یہ ہے کہ طباطبائی کی ''شرح دیوانِ اردوے غالب'' پر شاداںؔ کے حواشی ان کی اپنی شرح کے لیے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی لیے پیشِ نظر حواشی اور شرح شاداں میں بہت سے عناصر مشترک ہیں۔ افادۂ عام کے خیال سے یہ تمام حواشی آئندہ صفحات میں ترتیب وار محفوظ کر دیے گئے ہیں۔ اس ضمن میں یہ کوشش بھی کی گئی ہے کہ نسخۂ شاداںؔ بلگرامی کے تمام مندرجات بہ تمام و کمال درج کر دیے جائیں تاکہ ان کی اصل نوعیت قارئین کے سامنے آ جائے۔

۲؎ ایضاً بہ حوالۂ بالا۔

۳؎ شاداںؔ بلگرامی کی غیر مطبوعہ شرح غالب، سید احمد رضا بلگرامی، مشمولہ نقوش، لاہور، غالب نمبر (۳) ۱۹۷۱ء، شمارہ نمبر ۱۱۶، ص ۱۰۰-۱۱۰۔

شاداںؔ جناب نظمؔ طباطبائی کے غایت درجہ معتقد و مداح ہیں، اس لیے وہ ان سے اختلاف کا اظہار بہت کم کرتے ہیں۔ البتہ جہاں ضرورت محسوس کرتے ہیں اپنا نقطۂ نظر بھی پیش کر دیتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- جز قیس کوئی اور نہ آیا بروے کار
  صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا

طباطبائی نے اس شعر کا مفہوم ان الفاظ میں تحریر کیا ہے: ''ایک قیس کا نام تو صحرا نوردی میں ہو گیا۔ اس کے سوا کسی اور کی بہتری صحراے حاسد چشم سے نہ دیکھی گئی۔ گویا صحرا باوجود وسعت چشمِ حاسد کی سی تنگی رکھتا ہے۔'' شاداںؔ کی راے میں اس کی بہتر تعبیر اس طرح ہے: ''شاید صحرا میں تنگی مثلِ چشمِ حاسد تھی جب تو یہ جز قیس اس میں گنجائش کسی اور کو نہ ہوئی۔''

- میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
  میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

اس شعر کی شرح کے دوران طباطبائی نے غالبؔ پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے: مصنف کا یہ کہنا کہ میں عدم سے بھی باہر ہوں، اس کا حاصل یہ ہوتا ہے کہ میں نہ موجود ہوں نہ معدوم ہوں اور نقیضین مجھ سے مرتفع ہیں۔ شاید ایسے ہی اشعار پر دلّی میں لوگ کہا کرتے تھے کہ غالبؔ بے معنی شعر کہا کرتے ہیں۔'' شاداںؔ اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں: ''عدم سے پرے ہوں، معدومیت میں مبالغہ ہے۔''

- تو اور سوے غیر نظرہاے تیز تیز   میں اور دکھ تری مژہ ہاے دراز کا

طباطبائی کا خیال ہے: ''اس شعر میں (ہاے) یا تو علامتِ جمع و اضافت ہے یا کلمۂ تاسف ہے۔ دونوں صورتیں صحیح ہیں۔'' شاداںؔ اس کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ''دوسری صورت صحیح نہیں۔''

- فرش سے تا عرش وھاں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
  یھاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے لکھا ہے: ''سوختن کے باب سے ماضی و حال و مستقبل کی تصریف مراد ہے۔'' شاداں لکھتے ہیں: ''باب مصادر کے عربی میں ہوتے ہیں۔ تصریف معنی لینا زبردستی ہے۔''

- جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں   ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

اس کی شرح میں طباطبائی رقم طراز ہیں: ''یعنی ہر نفس سینے میں جا کر اشتعال پیدا کرتا ہے اور وہی اشتعال باعثِ حیات ہے۔ ... جو لوگ مصنف کی سوانح عمری سے واقف ہیں انھیں حیرت ہوگی کہ ان کو یہ مسئلۂ دورانِ خون کہاں سے معلوم ہوا؟'' شاداںؔ لکھتے ہیں: ''غالبؔ کو اس مسئلے سے کیا تعلق وہ تو صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ آہِ آتش بار کے ہوتے ہوئے ہم اک دم مر کے کیوں نہیں رہ جاتے۔'' شیخ سعدیؔ فرماتے ہیں: ''ہر نفسے کہ فرو می رود مُمِدِ حیاتست و چوں بر می آید مفرّحِ ذات۔''

ان مثالوں سے شاداںؔ کے حواشی کی نوعیت بہ خوبی ظاہر ہو جاتی ہے۔ لیکن واضح رہے کہ شاداںؔ نے اس قسم کی حواشی کم لکھے ہیں۔ ان کا عام انداز یہی ہے کہ وہ غالب پر اعتراض کے موقعے پر طباطبائی کے ساتھ ہو جاتے ہیں اور انھیں کی طرح کلامِ غالبؔ پر اصلاحیں دینے لگتے ہیں۔ اس کی بھی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

- نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
  کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس مطلعے پر اعتراض کرتے ہوئے طباطبائی لکھتے ہیں: ''اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستیِ اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے۔'' اس اعتراض کے پیش نظر شاداںؔ نے نسخے کی علامت ''ن'' لکھ کر پیش مصرع میں دو اصلاحیں تجویز کی ہیں:

ن : نقش فریادی ہے کس کے ہجرِ غم تاثیر کا
ن : نقش فریادی ہے کس کی دوریِ دل گیر کا

- عشرتِ قتل گہہ اہلِ تمنا مت پوچھ
  عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

اس شعر کی شرح میں طباطبائی لکھتے ہیں: ''یعنی قتل گاہ میں ایسی مسرت حاصل ہے کہ شمشیر کو عریاں دیکھ کر وہ جانتے ہیں کہ ہلالِ عید کا نظارہ دکھائی دیا۔ لفظ ہلال تنگیِ وزن سے نہ آسکا اور شعر کا مطلب ناتمام رہ گیا۔'' اس اعتراض کو رفع کرنے کے لیے شاداںؔ نے مصرعِ ثانی میں اس طرح اصلاح دے دی ہے:

ن : عید کا چاند ہے شمشیر کا عریاں ہونا

- نالۂ دل نے دیے اوراقِ لختِ دل بباد
  یادگارِ نالہ اک دیوانِ بے شیرازہ تھا

اس شعر پر اعتراض کرتے ہوئے طباطبائی نے لکھا ہے: ''بباد دادن فارسی کا محاورہ ہے، اردو میں برباد کرنا کہتے ہیں۔'' لہٰذا شاداںؔ پیش مصرعے میں اصلاح تجویز کرتے ہیں:

ن : نالۂ دل نے کیے اوراقِ لختِ دل تباہ

بعض مقامات وہ بھی ہیں جہاں کسی اعتراض کے بغیر بھی شاداںؔ نے کلامِ غالب پر اصلاحیں دے دی ہیں۔ مثلاً:

- دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر   ہم اس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا

شاداںؔ کا خیال ہے کہ اس شعر کا مصرعِ ثانی اس طرح ہونا چاہیے:

ن : وہی ہم ہیں ہمارا پوچھنا کیا

اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ''یعنی عینِ ذاتِ بحر ہیں، ''ہم اس کے ہیں'' سے عینیت نہیں ٹپکتی۔''

سُن اے غارت گرِ جنسِ وفا سن   شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

شاداںؔ نے مصرعِ ثانی میں دو طرح اصلاحیں تجویز کی ہیں:

ن : شکستِ قیمتِ دل کی بہا کیا
ن : شکستِ قیمتِ دل ہے بھلا کیا

اس قسم کی اصلاحیں حواشیِ شاداں میں بہ کثرت ہیں۔ ان کی حیثیت چونکہ محض تفننِ طبع کی ہے۔ اس لیے ان سے لطف اندوز ہونے میں کوئی مضائقہ نہیں۔

تشریح و تعبیر اور اعتراض و اصلاح کے علاوہ شاداںؔ نے اپنے حواشی میں جا بہ جا الفاظ کے معنی بھی تحریر کیے ہیں، نیز بعض اصطلاحات کی توضیح بھی کی ہے۔ مثلاً:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس شعر کی شرح میں طباطبائی لکھتے ہیں: اس مطلع کے قافیے سنانا اور بنانا ایطاء رکھتے ہیں۔ اس وجہ سے کہ دونوں لفظوں میں الف زائد ایک ہی طرح کا ہے، یعنی معنی تعدیہ کے لیے ہے اور ساری غزل میں ''ستائے نہ بنے'' اور ''آئے نہ بنے'' اور ''بلائے نہ بنے'' کے سوا سب قافیے شائگاں ہیں۔''

ایطاء اور شائگاں کی وضاحت کرتے ہوئے شاداںؔ رقم طراز ہیں: ''ایطاء: تکرارِ قافیہ از روے لفظ و معنی۔ شائگاں: قافیۂ رویِ مستقل یا غیر مستقل۔'' مزید لکھتے ہیں: ''اردو میں مطلعے کے سوا دیگر اشعار میں ایطاء نہیں مانتے ہیں اور شائگاں اردو میں عیب نہیں۔''

دورانِ مطالعہ شاداںؔ کو غالبؔ کے جو اشعار پسند آئے ہیں ان پر انھوں نے ''ص'' بنا دیا ہے۔ کہیں کہیں دو دو اور تین تین ''ص'' بھی بنائے ہیں۔ حواشیِ شاداں میں ان علامتوں کو برقرار رکھا گیا ہے۔ بعض اشعار کو ناپسند کرتے ہوئے انھوں نے ''بدمذاق'' لکھ دیا ہے۔ حواشی میں اس کا بھی اندراج کر دیا گیا ہے۔

ناچیز مرتب نے توضیح وتفہیم یا استدراک کے طور پر اگر حواشی کے درمیان کوئی عبارت لکھی ہے تو امتیاز کے لیے اسے قلابین [ ] کے درمیان رکھا ہے۔ امید کی جاتی ہے کہ حواشی شاداںؔ بلگرامی کو محفوظ رکھنے کی یہ کوشش بہ نگاہِ قبول دیکھی جائے گی۔ وما توفیقی الا باللہ۔

ظفر احمد صدیقی

۱۵؍ مئی ۲۰۱۱ء

دیوانِ غالب شرح طباطبائی

پہلا ایڈیشن ۱۹۰۰

یہ کتاب حضرت شاداںؔ بلگرامی مرحوم، اور ان کے پہلے حضرت جلیل مانک پوری کے مطالعے میں رہ چکی ہے۔ سلطنت دست بدست کے مصداق جناب شاداںؔ بلگرامی سے ان کے فرزند متبنیٰ سید اصغر حسین تمکی تک پہنچی۔ جناب سید نظام الدین حیرتؔ رامپوری نے اصغر حسین تمکی سے ایک روپے میں خریدی اور اس کے خستہ اوراق کو محفوظ کیا، محنت اور توجہ سے جلد بندی کرائی۔ جناب بلگرامی کے جو حواشی خستگی اوراق کے باعث جلد بندی میں نہ آسکے تھے، ان کو خود بہ احتیاط نقل کیا۔ نیلی روشنائی کی تحریر جناب حیرتؔ رامپوری کے قلم سے ہے۔ اودی اور ہلکی روشنائی کی تحریر جناب بلگرامی کی نگاشتہ ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی
نئی دہلی ۱۹۸۷

سید علی نعمانی عرشؔ گُج آبادی ۱۹۰۰

حافظ جلیل حسن جلیلؔ مانک پوری ۱۹۰۰

سید شاداںؔ بلگرامی

سید اصغر حسین سمیعی

سید نظام الدین حیرتؔ رامپوری ۱۹۵۷

شمس الرحمٰن فاروقی ۱۹۸۷

میں نے یہ کتاب کتب خانہ انجمن ترقی اردو، اردو بازار، دہلی کے مالک مولوی نیاز الدین صاحب سے اپریل ۱۹۸۷ میں خریدی۔

شمس الرحمٰن فاروقی
نئی دہلی اپریل ۱۹۸۷

شمس الرحمٰن فاروقی
نئی دہلی
اپریل ۱۹۸۷

مالک کتاب سید نظام الدین احمد حیرتؔ رامپوری

۷۸۶

شرح
دیوان اردوے غالبؔ[۱]

۱۳۱۸ھ

مصنفہ

جناب مولوی سید علی حیدر صاحب طباطبائی لکھنوی
پروفیسر نظام کالج
المتخلص بہ نظمؔ و حیدرؔ

بہ انتظام

سید ہدایت عباس
مطبع مفید الاسلام واقع کوٹلہ اکبر جاہ حیدرآباد دکن میں
طبع ہوئی

(جملہ حقوق محفوظ ہیں)

یہ کتاب مبلغ ایک روپے میں سید اصغر حسین سمیعی سے خریدی گئی۔ بہت شکستہ حالت میں تھی۔ مرمت اور جلد بندی اس کی میں نے خود کرائی ہے۔ سید نظام الدین احمد

---

[۱] اس نام سے ۱۳۳۵ھ نکلتے ہیں۔

فہرست مضامین [شرح] دیوان اردوے غالب

نمبر شمار	عنوان	صفحہ
۱۔	شرح غزلیات ردیف الف	۷۳
۲۔	’’پرے‘‘ کا ذکر	۸۰
۳۔	شرح غزلیات ردیف الباء	۱۴۵
۴۔	نثر مرتجز	۱۵۴
۵۔	شرح غزلیات ردیف التاء	۱۴۹
۶۔	ردیف الجیم	۱۵۴
۷۔	ردیف جیم فارسی	۱۵۵
۸۔	ردیف دال مہملہ	۱۵۷
۹۔	’’کے‘‘ حرف تعدیہ	۵۸
۱۰۔	ردیف الراء مہملہ	۱۶۰
۱۱۔	ردیف الزاء معجمہ	۱۷۹
۱۲۔	ماضی بہ معنی مصدر	۱۸۰
۱۳۔	بیان ’’اور‘‘	۱۵۸
۱۴۔	حذف منادی	۸۷
۱۵۔	ایجاز و اطناب	۱۸۸
۱۶۔	خبر و انشا	۱۹۱

۱۷۔ ردیف سین ۱۸۹
۱۸۔ ردیف شین ۱۹۱
۱۹۔ ردیف الفاء ۱۹۵
۲۰۔ ردیف کاف ۱۹۶
۲۱۔ ردیف گاف ۱۹۹
۲۲۔ ردیف لام ۲۰۰
۲۳۔ ردیف میم ۲۰۲
۲۴۔ ردیف نون ۲۰۴
۲۵۔ مسئلہ دوران خون ۲۰۷
۲۶۔ غالب اکبرآبادی ہیں ۲۱۷
۲۷۔ میر قصیدہ کہنا نہیں جانتے ۲۲۰
۲۸۔ صحت الفاظ سے لاپروائی ۲۳۰
۲۹۔ ترکِ تمثّل ۲۳۵
۳۰۔ الفاظ بروزن اِفعال مذکر ہوتے ہیں جس طرح بروزن تفعیل مونث ۲۴۳
۳۱۔ ایک نحوی دشواری ۲۴۳
۳۲۔ غلطی و غلط ۲۵۰
۳۳۔ قاعدۂ جمع ۲۵۲
۳۴۔ بنات النعش ۲۵۶
۳۵۔ معشوق کو عورت کہنا ۲۵۷
۳۶۔ ردیف واو ۲۷۱
۳۷۔ ردیف الہاء ۲۸۹
۳۸۔ ردیف الیاء ۲۹۰

۳۹۔ حروف علت فارسیہ کا گرانا ۲۹۳
۴۰۔ محاکات ۲۹۸
۴۱۔ ترکیب فارسی میں اعلان نون ۳۱۰
۴۲۔ اشتعال نفس ۳۱۳
۴۳۔ لکھنؤ کی زبان کا اثر دلّی پر ۳۲۱
۴۴۔ معشوق بازاری ۳۲۹
۴۵۔ وصیت علماے ادب ۳۵۶
۴۶۔ دو اردو جملوں میں عطف فارسی ۳۹۶
۴۷۔ چار اضافتیں ۴۰۸
۴۸۔ فائدہ ۴۰۹
۴۹۔ مبالغہ ۴۱۰
۵۰۔ صاحب بہ فتحِ حا و غَیر بہ فتحِ یاء ۴۲۵
۵۱۔ ذکر "نہیں" و "نہ" ۴۳۰
۵۲۔ اجسام بھی محسوس نہیں ۴۳۳
۵۳۔ اختلاف توجیہ ۴۶۰
۵۴۔ بحث معنی و لفظ ۵۴۰
۵۵۔ قطعہ در یادِ کلکتہ ۵۴۸
۵۶۔ روغنی روٹی ۵۵۲
۵۷۔ فضیلت شعر بر نثر ۵۵۳
۵۸۔ سہرا مع مقابلۂ ذوق و غالب ۵۶۷
۵۹۔ آخری چہار شنبہ صفر ۵۷۹
۶۰۔ درخواست غالب ۵۸۰

۶۱۔ دو تاریخ شادی ۵۹۱
۶۲۔ رباعیات ۵۹۲
۶۳۔ قصیدہ در منقبت جناب امیرؑ ۴۸۲
۶۴۔ دوسرا قصیدہ در منقبت جناب امیرؑ ۴۹۰
۶۵۔ علیؑ کے وصی ہونے پر استدلال ۴۹۵
۶۶۔ تیسرا قصیدہ در مدح بہادر شاہ ۵۰۳
۶۷۔ چوتھا قصیدہ در مدح بہادر شاہ ۵۱۳
۶۸۔ صفت انبہ ۵۲۱
۶۹۔ ضابطۂ تذکیر و تانیث ۵۲۳
۷۰۔ ذکر شاعری و صنائع ۵۲۴
۷۱۔ قطعہ در مدح بہادر شاہ ۵۳۹
۷۲۔ قطعۂ عاشقانہ ۵۴۷
۷۳۔ قصیدہ فی البدیہہ چکنی ڈلی کی تعریف میں ۵۴۹
۷۴۔ قطعہ در عذر ۵۵۲
۷۵۔ غایتِ شعر ۵۶۲
۷۶۔ قطعہ در مدح بہادر شاہ ۵۷۲
۷۷۔ قطعہ در مدح بہادر شاہ ۵۸۰
۷۸۔ طلب رخصت ۵۹۰
۷۹۔ رباعی میں ایک سبب زیادہ ہوگیا ۵۹۵
۸۰۔ پنگل میں کہنے کی رائے ۵۹۵

سید نظام الدین احمد حیرت

۱۲/۴/۵۷ء

اس کتاب کا کاغذ بہت بوسیدہ ہو چکا ہے اور جس حیثیت میں یہ مجھ تک پہنچی تھی قطعاً ناقابلِ استعمال تھی، تاہم کتاب کی خصوصیت اور اہمیت کے پیشِ نظر میں نے اس کی درستی و مرمت میں اپنا کافی وقت صرف کیا اور اب یہ اس قابل ہو گئی ہے کہ نہایت احتیاط کے ساتھ اس سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

خصوصیات اس کتاب کی حسب ذیل ہیں۔

۱۔ یہ نسخہ جناب نظمؔ کی ''شرح دیوان اردوے غالب'' کا پہلا ایڈیشن ہے۔

۲۔ یہ نسخہ جناب حافظ جلیل حسن صاحب جلیلؔ مانکپوری کو ہدیہ پیش کیا گیا تھا اور اس اعتبار سے اسے یہ خصوصیت حاصل ہے کہ وہ اردو کے ایک بلند پایہ اور ممتاز شاعر کے زیر مطالعہ رہ چکا ہے۔

۳۔ سب سے بڑی خصوصیت اس کتاب کی یہ ہے کہ جناب شاداںؔ بلگرامی مرحوم نے خود اپنے قلم سے اپنے حواشی اس پر تحریر فرمائے ہیں۔

حضرت شاداںؔ بلگرامی اردو، فارسی ادبیات کے ایک مستند محقق تھے اور کلامِ غالبؔ پر ان کے افادات کافی اہم ہیں۔

سید نظام الدین احمد حیرتؔ

۱۲/اپریل ۱۹۵۷ء

تنقیدات عبدالحق۔ جامع محمد تراب خاں باز۔ طبع سوم۔ مطبع مفیدالاسلام
مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۳۱۸ھ ناشر عزیز احمد منشی فاضل حیدرآبادی
تنقید عبدالحق بر شرح دیوانِ غالب اردو مصنفہ عبدالباری آسی الدنی

غالب کا کلام ایک لازوال نعمت ہے۔ جوں جوں زمانہ گزرتا جاتا ہے اس کی قدر اور بڑھتی جاتی ہے۔ جب تک اردو زبان زندہ ہے اس کے زندہ رہنے میں کلام نہیں۔ اگرچہ بلکہ اگر یہ (زبان اردو) بھی نہ رہے تو بھی یہ کلام زندہ رہے گا۔ کیونکہ اس کا کمال محض الفاظ اور زبان پر منحصر نہیں بلکہ قیود سے بالا و برتر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی متعدد شرحیں لکھی جا چکی ہیں۔ اور آیندہ سیکڑوں لکھی جائیں گی۔ اور فاضل شارح اس کلام کے سایے میں اپنی جدت اور ذہانت کے موقع ڈھونڈیں گے۔ اور بقائے نام کا وثیقہ سمجھیں گے۔ حال ہی میں ''مکمل شرح'' کے نام سے ایک شرح دیوان غالب کی شائع ہوئی ہے۔ اس کے مولف مولوی عبدالباری صاحب آسی الدنی سکریٹری انجمن خاصان ادب لکھنؤ ہیں۔

یہ ایک بڑی ضخیم کتاب ہے۔ مولف نے اس کے لکھنے میں بڑی محنت کی ہے۔ معانی و مطالب بیان کرنے میں اپنی طرف سے کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اکثر دوسرے اساتذہ کے اور کہیں کہیں اپنے شعر بھی نظیر میں پیش کیے ہیں۔ اگرچہ بعض مقام پر یہ بے جوڑ اور بے محل معلوم ہوتے ہیں۔ دوسرے شارحوں کی بھی موقع بہ موقع اصلاح کرتے جاتے ہیں۔ اور جہاں کہیں ضرورت ہوتی ہے بعض اشعار کے کئی کئی معانی بیان کرتے ہیں۔ یہ کام کم وبیش دوسرے شرح نویسوں نے بھی کیا ہے۔ لیکن ایک خاص بات جو اس شرح میں ہے وہ سب سے نرالی ہے۔ فاضل شارح نے اس کتاب میں جودتِ طبع، غیر معمولی جدت اور طباعی کا عجیب و غریب ثبوت دیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک آدھ اور شرح میں بھی کہیں کہیں جدت نظر آتی ہے۔ مگر اس سے بدمذاقی کا بھی

رنگ جھلکتا ہے۔ مگر یہاں فاضل شارح نے ذوقِ سخن کے پردے میں جو گل کھلائے ہیں وہ قابل دید و داد ہیں۔ اس کے متعلق زیادہ لکھنا عبث ہے۔ صرف نمونے کے طور پر دو چار مثالیں لکھ دی جاتی ہیں۔ ان سے خود ان کے کمال کا اندازہ ہو جائے گا۔

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ جب دل جل گیا تو اب افسردگی کی آرزو ہے۔ جلنے کے بعد ہی افسردگی پیدا ہوتی ہے۔

(ناقد) یہاں شارح نے جلنے کے لغوی معنی مراد لیے ہیں۔ جب جلنے کے بعد افسردگی پیدا ہونا لازم ہے تو پھر آرزو کے کیا معنی؟

طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا کہ ظاہر میں موافقت کرتے ہیں اور باطناً منافقت رکھتے ہیں، میرا دل ان سے پھیکا پڑ گیا اور رنجیدہ ہے۔ لہذا تمنا رکھتا ہوں کہ ان سے افسردگیِ خاطر ہی رہے تو اچھا ہے۔

ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

ننگِ وجود محض تناسبِ الفاظ کے لیے ہے۔ باقی خیریت

(ناقد) واہ کیا داد دی ہے۔ مرزا صاحب اگر زندہ ہوتے تو اس کی ضرور داد دیتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ذوقِ سخن بھی متعدی ہے۔ فاضل شارح پر مولانا طباطبائی کا سایہ پڑا ہے۔

اس میں عبدالحق صاحب جناب طباطبائی پر چوٹ کر رہے ہیں۔ جناب طباطبائی جو بات کہتے ہیں لاجواب ہوتی ہے۔ جناب آسیؔ پر اگر ان کا سایہ پڑ جاتا تو ایسی بے تکی نہ اڑاتے۔ چونکہ میلانِ طبع لوگوں کا غالبؔ کی طرف بہت بڑھا ہوا ہے۔ اس لیے مخالف بات غالبؔ کے حق میں چاہے وہ واقعی اور حقیقی ہو، لوگ سننا نہیں چاہتے۔ اسی جذبے کے تحت میں جناب عبدالحق صاحب خلافِ انصاف جناب نظم پر طعن کر گئے۔

یہ لاش بے کفن اسدؔ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

اس شعر کی تعریف کے بعد لکھتے ہیں کہ میرے مکرم استاد مولانا سید ابوالحسن صاحب ناطقؔ گلاوٹھی اپنی خاص زبان میں محاورات کے پردے میں اس مضمون کو یوں ادا فرماتے ہیں۔

لوگ کہتے ہیں کہ ناطقؔ بیٹھا بیٹھا چل بسا
ہائے کیا کمبخت کی رکھی ہوئی سی آگئی

حق استاد سے قطع نظر کر کے میرے نزدیک یہ اس مضمون کا بہترین شعر ہے۔ ’’رکھی ہوئی سی آگئی‘‘ ممکن ہے کہ لکھنؤ کا محاورہ نہ ہو مگر دلی کا ایک محاورہ ہے جو اسی موقع کے لیے وضع ہوا ہے۔ ایک میرا شعر اسی مضمون کا ہے۔

خدا آسیؔ کو بخشے اس کی باتیں یاد آتی ہیں
بڑا سیدھا مسلماں تھا بڑا سچا مسلماں تھا

(ناقد) غور کرنے کا مقام ہے کہ ان دو شعروں کو مرزا صاحب کے شعر سے کیا نسبت۔ علاوہ اور خوبیوں کے مرزا صاحب کے شعر میں جو درد ہے وہ ان میں کہاں؟

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

فرماتے ہیں کہ دو چار ہونے سے یہ مراد ہو سکتی ہے کہ کبھی اس کی کسی سے جنگ ہوتی۔ کیا نکتہ پیدا کیا ہے۔

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

یعنی ہم وہ آشفتہ سر تھے کہ کبھی اپنے سر و پا کا ہوش نہیں رہا۔ اور یہ حالت کچھ آج سے نہیں بلکہ بچپن میں ایسے ہی تھے کہ شوخی سے ہم نے مجنوں کے سر میں مارنے کو جب پتھر اٹھایا تب اپنا سر یاد آیا تو پھر وہ پتھر اپنے ہی سر میں مار لیا۔ اپنے ہی سر میں مار لینے کی ایک ہی رہی۔ جناب حسرتؔ و نظمؔ دونوں۔ ’’اپنے ہی سر میں وہ پتھر مار لیا‘‘ تحریر فرماتے ہیں۔ اور جناب آسیؔ صرف ناقل ہیں۔

شاداں "سر یاد آیا" یعنی جنونِ وحشت بڑھ کے ایک دن تمھارے لیے بھی یہی نوبت آنے والی ہے کہ بچے تم پر پتھراو کریں گے۔ لہذا ہم نے وہ مجنوں کے سر پر نہ مارا۔

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں

کل سے مراد روزِ قیامت ہے۔ کہتا ہے کہ روزِ قیامت کے خوف سے شراب میں خست نہ کر کیونکہ اس سے ساقیِ کوثر کی شان میں سوءِ ظن پیدا ہوتا ہے کہ اگر شراب بری ہوتی تو ساقیِ کوثر کو یہ کام کیوں سپرد ہوتا؟

(ناقد) کیا خوب شرح فرمائی ہے۔ فاضل شارح کے یہ عجیب و غریب نکتے قابلِ داد ہیں۔

شاداں: فردا اور کل سے شعرا روزِ قیامت مراد لیتے ہیں۔ اور آج کے بعد آنے والا دن۔ (دونوں معنی ذہن میں رہیں) اے ساقی آج شراب پلانے میں خسیسی سے کام نہ لے۔ جتنی بھی ہو سب پلا دے، کل (بمعنی فردا) کی پرواہ نہ کر اور کل کے لیے بچا نہ رکھ۔ کل کے لیے بچا رکھنا گویا ساقیِ کوثر (حضرت علیؓ) کے حق میں بہ روزِ قیامت بدگمانی کرنا ہے، کیا وہ چھکا نہ دیں گے؟ میں تو جانتا تھا کہ میں ہی اشعارِ غالب کے سمجھنے کی قابلیت نہیں رکھتا ہوں مگر جناب آسی تو مجھ سے زیادہ نافہم نکلے۔

ردیف واو کی کسی غزل کو جب میں لکھ رہا تھا تب شرح جناب آسی میرے ہاتھ آئی۔ اس سے پہلے جو میں لکھ چکا تھا وہاں ان کے نقلِ معانی کی گنجائش کاغذ میں نہ تھی۔ مگر واو کی کسی غزل سے جس شعرِ غالب کے معانی میں نہ سمجھ سکا تو جناب حسرت اور جناب نظم کے معانی کے ساتھ ان کے معانی بھی لکھتا گیا ہوں۔

(نوٹ) اس انتقاد جناب عبدالحق سے مجھے ایسا گمان ہوتا ہے کہ جن ناطق کی نسبت میں نے کسی قدر بلگرام سے لکھی ہے، وہ اور ہیں اور جناب آسی نے جن کی شرح کا ذکر کیا ہے، یہ بزرگ کوئی اور ہیں۔

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے سے ہی سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ یوں ہیں حجاب میں

فرماتے ہیں کہ۔ ''شرم ایک ادائے معشوقانہ ہے کوئی نہ ہو تو خود ہی سے شرمانا چاہیے۔ وہ اگرچہ شرمائے ہوئے ہیں۔ مگر حجاب سے بے حجاب ہونا بھی ایک امر خلاف شرم و ادائے معشوقانہ ہے''۔ (ناقد) یہاں ''چاہیے'' کا لفظ خاص لطف رکھتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے کی جو شرح فرمائی ہے وہ انھیں کا حق ہے۔

شاداں: ادا سے مراد اظہار۔ ''اپنے'' = اپنی ذات یا یگانہ، مراد عاشق۔ بے حجاب ناز کرنا خود ایک قسم کی بے حجابی ہے۔ حجاب = پردہ اور شرم۔

شرمِ معشوق خود ایک قسم کا اظہارِ نازِ معشوقانہ ہے، چاہے اپنی ذات سے ہو یا عاشق سے۔ اور اظہارِ ناز بہ حالت بے تابی ہی ہوا کرتا ہے۔ اپنی اس بے حجابی پر شرم کا پردہ ڈال رکھا ہے۔

چونکہ کلام غالب اس قسم کا ہوتا ہے کہ اس میں جس قدر غور سے کام لیا جائے اتنے ہی نئے نئے معانی اس سے پیدا ہوتے ہیں۔ جب میری اس بکواس کی کاپی بھی لاہور میں لکھی جا چکی تو بہ وجہ فراغت میں نے دیوانِ غالب کو دوبارہ دیکھنا شروع کیا تو اکثر اشعار کے کچھ اور معانی بھی ذہن میں آئے۔ مگر اب ردوبدل یا اضافہ ناممکن تھا۔ لہٰذا پہلی ہی تحریر پر اکتفا کیا۔

اگر زندہ رہا اور طبع ثانی کی نوبت آئی تو اس وقت دیکھا جائے گا۔ اگرچہ نہ وہ کچھ ہے اور نہ یہ کچھ ہے۔ جہاں دیگر شارحین نے علاوہ جناب نظم و حسرت بے پر کی اڑائی ہے میں بھی خون لگا کے شہیدوں میں داخل ہو رہا ہوں۔ ع بدنام اگر ہوں گے تو کیا نام نہ ہوگا

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

اس شعر میں غلطی سے۔ تیز رو کی جگہ۔ راہ رو۔ لکھا گیا ہے۔ (ناقد) اس شعر کی شرح ملاحظہ ہو (آخری جملہ قابل غور اور بہت پر لطف ہے) کہ ''میں تلاش منزل مقصود میں سرگرداں اور دیوانہ ہو رہا ہوں۔ انتہا دیوانگی کی یہ ہے کہ اپنے راہبر کو بھی نہیں پہچانتا ہوں کہ کون مجھ کو منزل مقصود تک

پہنچا دے گا۔ اس دیوانگی میں جس راہ رو کو تیز جاتا ہوا دیکھتا ہوں سمجھتا ہوں کہ یہ بھی وہیں جا رہا ہے اور اسے بھی میری طرح جلد پہنچنے کے لیے اضطراب ہے۔ بس اسی خیال کی بنا پر اس کے ساتھ ہو لیتا ہوں۔ جب معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی دوسری جگہ جا رہا ہے اور اس کی منزل اور ہے تو پلٹ آتا ہوں۔ کوئی اور تیز رو ملتا ہے پھر اس کے ساتھ ہو لیتا ہوں۔ یہ شعر گویا ایک تصویر دیوانگی ہے۔ اور محاکات شاعری اسی کا نام ہے" (بہت خوب)۔ جناب حالی یادگار غالب میں اس شعر کے معانی یوں رقم طراز ہیں:

"طالب رہ خدا کو جو حالت ابتدا میں پیش آتی ہے، اس کو اس تمثیل میں بیان کیا ہے۔ طالب جس شخص میں اول اول کوئی کرشمہ یا وجد و سماع و جوش و خروش دیکھتا ہے، اسی کے ہاتھ پر بیعت کرنے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ پھرتا ہے۔ پھر جب کوئی اس سے بڑھ کر نظر آتا ہے تو اس کا تعاقب کرتا ہے وھلمّ جرّا۔ اور وجہ اس تذبذب اور تزلزل کی یہی ہوتی ہے کہ وہ کامل کو پہچان نہیں سکتا۔"

اس کے بعد فاضل شارح نے شاعری اور مصوری پر بحث فرمائی ہے اور دونوں کا مقابلہ کیا ہے۔ اس کے ضمن میں فرماتے ہیں:

ان مصوروں کا یہ کمال مرئی اور مادی چیزوں تک محدود اور منحصر ہے۔ غیر مرئی چیزوں کی تصویر اگر مصور کھینچے گا ور وہ بھی ایسی کہ جس کے دیکھنے سے اس کی حالت پر پورا پورا عبور غیر ممکن ہے۔ اس سے میری مراد جذبات ہیں۔ یعنی فرض کر لیجیے کہ غصہ، تمکنت، غرور، سادگی، متانت، اجڑے ہوئے کھنڈروں کے نقشے، ہرے بھرے باغوں کی سرسبزی اور رونق، بہتے ہوئے چشمے کی روانی وغیرہ کو ایک چابک دست مصور کھینچ سکے تو کیسے ممکن ہے کہ غصہ، تمکنت، غرور، سادگی کے وجوہات، بھیانک جگہ کے اسباب اور ان کے اجڑ جانے کے اوقات، دریا کی روانی کے ساتھ اس کے عمق وغیرہ کو کیونکر دکھا سکتا ہے" (اس آخری جملہ میں جذبات کی کیا اچھی تشریح فرمائی ہے۔) اس بحث میں آگے چل کر فرماتے ہیں۔ "کہ فردوسی افراسیاب کے غصے اور غیرت، اس کے غرور، تمکنت، تکبر، دلیری، اپنے مقام پر دنیا کو ذلیل سمجھنے اور زمانے کے حیرت انگیز انقلاب کی یوں تصویر کھینچتا ہے:

زشیر شتر خوردن و سوسمار عرب را بجائے رسیدست کار
کہ ملک عجم را کنند آرزو تفو بر تو اے چرخ گرداں تفو

اس شرح سے یہ بالکل نئی بات معلوم ہوتی ہے کہ یہ اشعار افراسیب کے جذبات کا خاکہ کھینچتے ہیں۔

غالب خدا کرے کہ سوار سمند ناز
دیکھوں علی بہادر عالی گہر کو میں

اس کی شرح میں تو شارح نے کمال ہی کر دیا ہے۔ فرماتے ہیں علی بہادر یا تو کسی کا نام ہے جو مصنف کے دوستوں میں سے ہیں۔ یا بہادر عالی گہر علی کی صفت ہے جس سے مراد حضرت علی کرم اللہ وجہہ ہیں۔ اور سوار سمند ناز سے مراد نازنین۔

غرض یہ شعر لطف سخن کے تمام وصاف کے ساتھ سامان تفریح بھی ہے۔ مولوی عبدالحق صاحب نے شرح آسی کی صرف ہجو ملیح ہی نہیں کی ہے بلکہ جناب آسی کی ضمناً تحمیق و تفضیح بھی فرمائی ہے۔ جناب آسی بھی جناب نظم کے ساتھ ایسے ہی سلوک کے عامل وکاربند اپنی شرح میں ہیں۔

ع : کلوخ انداز را پاداش سنگ است

جناب آسی کا دخل شرح جناب نظم میں سب بیجا اور ہجو کرنا جناب عبدالحق صاحب کا شرح آسی کے بارے میں بالکل بجا ہے۔ ۲۴ر جولائی ۴۶ء مطابق ۴ر شعبان ۶۵ھ [شاداں]

پیراہن کاغذی، کاغذی پیراہن، کاغذیں جامہ، جامۂ کاغذیں اکثر شعراے فارسی نے نظم کیا ہے اور اردو کے شعرا بھی اپنے کلام میں لاے ہیں۔

خاقانی :

تا کہ دست قدر از دست تو بربود قلم
کاغذیں پیرہن از دست قدر باد بدر

کمال اسمٰعیل :

کاغذیں جامہ بپوشید و بدر گاہ آمد
زادۂ خاطر من تا بدہی داد مرا

خواجہ حافظ :

کاغذیں جامہ بہ خونابہ بشویم کہ فلک
رہنمونیم بپاے علم داد نہ کرد

سیف الدین اسفرنگی :

کاغذیں جامہ چو صبح آہے بر آرم ہر شبے
ہر کجا خواہد رسیدن زین تظلم کار من

سید نظام الدین احمد
١٢/٣/٥٧ء

غزل (۱)

(۱) ن : کس کے بجز غم تاثیر کا ن : دوری دل گیر کا

نوشیرواں نے اپنے کمرے سے باہر تک ایک زنجیر جس میں گھنٹی بندھی تھی لٹکا رکھی تھی، تاکہ اس کے بلانے سے فریادی بلا واسطہ کاغذی لباس پہن کر جو علامت فریادی ہونے کی تھی ان تک پہونچ جاتا تھا۔ سلسلہ جنبانی کا محاورہ بھی اسی سے ماخوذ ہے۔ جہانگیر نے بھی اپنے زمانے میں اس کی نقل اتاری تھی۔ (شاداںؔ)

(۲) تصویر وہر موجود

(۳) کاوش

(۴) سخت دشوار ہے

(۵) شام فراق کا

(۶) ساعت

(۷) معدوم

(۸) ن: کے اثر سے [بجائے ”کو دیکھ کر“ ظ]

غزل (۲)

(۱) اس غزل کے باقی تین شعر [ص ۸۶،۸۵] پر ہیں مگر اُن کو تو اس سے الگ سمجھنا چاہیے۔ کیونکہ اِس شعر کا قافیہ ”درد مند“ اور ”پسند“ ہے اور اُن اشعار کے قوافی ”مشکل“ ”ساحل“ ”منزل“ وغیرہ ہیں۔ ۱۲

(شاداںؔ)

(۲) عشق

غزل (۳)

(۱) شاید صحرا میں تنگی مثلِ چشمِ حاسد تھی، جب تو بہ جز قیس اس میں گنجائش کسی اور کو نہ ہوئی۔

(۲) نقطۂ سیاہِ دل

(۳) ن: آشفتگی سے نقش سویدا ہوا درست

(۴) جس طرح خواب سے آنکھ کھلنے پر نفع وضرر کا کوئی اثر باقی نہیں رہتا ہے، اسی طرح وہ زمانۂ عیش بھی آناً فاناً ختم ہو گیا۔

(۵) یا دل کبھی ہمارے قابو میں تھا، اب عشق کر کے ہمارے ہاتھ سے جاتا رہا۔

(۶) ننگ اور ننگا

(۷) ن: کس درجہ پائے بند رسوم و قیود تھا

غزل (۴)

(۱) علائقِ دنیا

(۲) عشق

(۳) محبوب

(۴) ن: وہی غنچہ گویا ہمارا دل ہے [بجائے "یہی میرا دل ہے"۔ ظ]

(۵) قافیے کا مدار تلفظ پر ہے اور تاریخ کا کتابت پر۔

غزل (۵)

(۱) جو تھا = جو تمنا اور آرزو تھی۔

(۲) آگ سے مراد آتشِ عشق ہے

(۳) "عدم سے پرے ہوں" معدومیت میں مبالغہ ہے۔۱۲

(۴) عورتوں کی زبان "چل ہٹے مجھ کو تو نہ دکھلا منہ"
(۵) مزید علیہ چراغ
(٦) دل

غزل (٦)

(۱) "داو نہ دی" یعنی تنگی دل کو دور نہ کر سکا۔
(۲) "پر افشاندن" مترادف پر ریختن و پر افگندن و ہم بہ معنی پر زدن۔
(۳) دل کی تنگی کی وجہ سے تیر کے پر جھڑ گئے۔
(۴) تالو۔ مقصد

غزل (۷)

(۱) سزاوار
(۲) ن. چھا [بجائے "پھر جاتی ہے" ط]
(۳) منتشر
(۴) محتسبِ دنیا

غزل (۸)

(۱) سرے
(۲) دیوار چین
(۳) پر
(۴) ہے

غزل (۹)

(۱) خط
(۲) پھنکار
(۳) کاکل
(۴) مس
(۵) پیچ
(۶) نفَسِ عیسوی مجھے زندہ نہ رکھ سکا۔

غزل (۱۰)

(۱) بدمذاق

غزل (۱۲)

(۲) ن: الفِ ہستی ہوں یا حُبِ ہستی ہوں

غزل (۱۳)

(۱) ہانو = پیٹنا
(۲) دوسری صورت صحیح نہیں۔
(۳) صرفہ بہ معنی فائدہ
(۴) ن: ہنوز [بجائے "اسد" ظ]

غزل (۱۴)

(۱) جھلملاتے۔ جگمگاتے

(۲) خنجر

(۳) کہتے ہیں کہ منکر و نکیر کے سوالات کے اچھے جوابات دینے پر اگر اچھے نمبر حاصل کیے جائیں تو بہشت کی کھڑکی کھول دی جاتی ہے۔ جس سے ہوائے بہشت آتی رہتی ہے۔

(۴) یعنی بہت جلد پھر گیا۔

(۵) اور جب ستاروں کی آنکھیں اوپر کی طرف ہیں تو اور بھی اندھیری ہے۔

(۶) آسمان

غزل (۱۵)

(۱) اردو والے ترکیب کا لحاظ کرکے آب و گرداب میں ایطا تجویز کرتے ہیں، لیکن اہل فارس معنی بدل جانے کے لحاظ سے ایطا نہیں مانتے۔

(۲) ن آبجو کو جوۂ گل نے چراغاں داں کیا۔

(۳) جلوہ کو فرش کہنا نئی بات ہے۔

(۴) باب مصادر کے عربی میں ہوتے ہیں۔ تصریف معنی لینا زبردستی ہے۔

غزل (۱۶)

(۱) تا کہ بزمِ وصلِ غیر کو نظر نہ لگے۔

(۲) مصدر میمی۔ آمد

(۳) کہتے ہیں کہ مہر و وفا ایک کتاب ہے جس میں ایک باب مہر و وفا کے بیان میں ہے۔

(۴) دامِ زلف

(۵) مرادِ دل

غزل (۱۷)

(۱) ایک ایک کرکے ہر قطرہ گنوا دیا

غزل (۱۸)

(۱) خانہ

(۲) ن: عید کا چاند ہے [بجائے ''عید نظّارہ ہے'' ظ]

(۳) اور کچھ اچھا نہیں

(۴) ص ص ص

(۵) ن: پہ بے اے [بجائے ''کی قسمت'' ظ]

غزل (۱۹)

(۱) ن: تا محیطِ جام [بجائے ''تا محیطِ بادہ'' ظ]

(۲) لفظ ''محیط'' میں نہ سمجھ سکا ''تا سبوے بادہ'' شاید کچھ اچھا ہو یا ''تا محیط جام'' محیط جام: کنارے والا خط جام کا۔ جام جمشید میں تلی سے دہن تک سات خط تھے۔ ہر شخص کے ظرف کے موافق ناپ ناپ کر جام مے دیتے تھے۔ ان دائرہ نما خطوط کو بہ حالت خمار انگڑائی میں پھیلے ہوئے ہاتھوں سے تشبیہ دی ہے۔ شاداںؔ بلگرامی

(۳) ''درس کے ساتھ کھلنا'' دفتر کے ساتھ کھلنا کہتے تو دونوں معنی ''کشودن'' اور ''واضح شدن'' کے لحاظ سے معنویت بڑھ جاتی۔

(۴) جنونِ مجنوں کا اتنا تو اثر ہوتا کہ لیلیٰ دیوانی ہو کر صحرا میں مجنوں کے پاس آ جاتی۔

(۵) دست پابندِ حنا اور رخسار خواہانِ غازہ تھا۔

(۶) ن : نالۂ دل نے کیے اوراقِ لختِ دل تبہ

غزل (۲۰)

(۱) جو سینہ خراشی نہ کر سکوں

(۲) ن: ہاں مگر مجھ کو یہ

(۳) ص

غزل (۲۱)

(۱) اس لفظ پر زور دے کے پڑھو

(۲) شادی مرگ ہو جاتے

(۳) ص

یا بہ معنی ”جان لے“ ”سمجھ لے“

(۴) ص

(۵) ص ص

(۶) عشقِ محبوب ہم سے چھوٹ نہیں سکتا لہٰذا تدبیرِ وصال کرتے۔

(۷) ص

(۸) ص

(۹) مل جانا۔ ملاقات ہونا۔ ہوا محسوس بصر نہیں۔ پہلے علمِ ریاضی سے آفتاب و ماہ ایک ایک ہیں مگر محسوسِ بصر ہیں۔ جدید ریاضی میں مہر و ماہ متعدد ہیں مگر دکھائی نہیں دیتے۔ یکتا کا دکھائی نہ دینا اور بہ حالتِ دوئی دکھائی دینا یہ کون سی تھیوری ہے؟

غزل (۲۲)

(۱) مرنا = عاشق ہونا ''تُعرفُ الْأَشْيَاء بِأَضْدَادِهَا''

(۲) مرنا = عشق کرنا۔ عشق کر کے کیسی کیسی آرزوؤں کے پورے ہونے کی تمنا میں نشاط حاصل
ہو رہی ہے۔ اگر عشق نہ کیا ہوتا تو جینے کا مزہ کیا ملتا؟

(۳) غیروں پہ

(۴) میری

(۵) شکایت رنگیں = شکایت دوستانہ، نہ معاندانہ۔

(۶) اور غفلت شعاری کیوں؟

(۷) [شعلۂ خس] مُشتعِل [ہوس] مُشتعَل لہٗ

(۸) مراد اغیار، بوالہوس

(۹) آبروے

(۱۰) سمندر

(۱۱) معطر کردن [یعنی طباطبائی نے ''عطر'' کو ''معطر کردن'' کے معنی میں لیا ہے۔ ظ]

(۱۲) یار [یعنی ''پیراہن'' سے ''پیراہنِ یار'' مراد ہے۔ ظ]

(۱۳) خوشبوے پیراہن یار کے سونگھنے کا بھی دماغ کہاں؟ ہم اپنی ایڑی چوٹی آپ گرفتار ہیں،
پھر اگر صبا خوشبوے پیراہن یار ہم تک نہیں لاتی تو ہمارا کیا نقصان ہے؟ ادھر اُدھر مارا مارا
پھرنا صبا کا میرے لیے کیا مضر ہے اگر وہ خوشبوے پیراہن یار نہیں لاتی۔

(۱۴) ن ''وہی ہم ہیں'' یعنی عینِ ذات بحر ہیں ''ہم اس کے ہیں'' سے عینیت نہیں ٹپکتی۔
شاداں

(۱۵) ڈر

(۱۶) ن. شکستِ قیمتِ دل کی بہا کیا / ن. شکستِ قیمت دل ہے بھلا کیا

(۱۷) شکستِ قدر و قیمت دل سے تو کوئی آواز نہیں نکلتی جو کوئی سنے اور تجھے ملامت کرے، لہٰذا دل شکنیِ عاشق کر کے اپنی خوشی پوری کیے جا، اگرچہ یہ دل محلِ جنسِ وفا ہے۔ شاداں

(۱۸) [قاتل] موصوف [وعدۂ صبر آزما] صفت

(۱۹) وعدۂ صبر آزما ۱۲

غزل (۲۴)

(۱) سامنے۔ مدمقابل ۱۲

(۲) ن : نام کا میرے ہے "وہ" "دکھ" "جو" کسی کو نہ ملا

(۳) ن : کام کا میرے ہے "وہ" "فتنہ" "جو" برپا نہ ہوا

(۴) ن : بجز

(۵) ن : یہ

غزل (۲۵)

(۱) رنگ = مکر۔ خطا۔ گناہ

(۲) ن : خواہان

(۳) باوجود شرح میں نہ سمجھ سکا۔ عبادت کر کے تقرب نہ حاصل کر سکا اس کی ندامت و شرم کا تحفہ کریم کے پاس بہ امید کرم لیے جاتا ہوں اور بہ وجہ یقینِ بخشش، ہزاروں گنہ ہوں اور خطاؤں کے خون میں لتھڑے اور ناپاک ہونے کے مجھے دعویٰ اپنے پارسا اور زاہد ہونے کا ہے۔ بجائے دعویٰ خواہان بھی لا سکتے ہیں

(۴) بصیرت

(۵) شمس

(۶) اے

(۷) بے دست و پائی اور عاجزی کے بیان کرنے کے لیے شکوے کا تقاضا تھا کہ زبان ملے، مگر خوشی سے مرتبۂ تسلیم و رضا و صبر و تحمل حاصل ہو۔ اس لیے تمنائے زبان بے زبانی کے شکر میں محو ہے کہ اچھا ہوا جو شکوہ کرنے کی نوبت نہ آئی۔ ۱۲

(۸) کلام

(۹) یعنی مسلسل برحسین "تمھاری" بے وفائی پر طعن و طنز کرتا ہے۔

غزل (۲۶)

(۱) اگر غم و غصۂ شب ہجر کا بیان نہ ہوا تو گویا داغ مہ میرے دہن پر مہر خموشی تھا۔ اور بخار اس دل کی نہ نکلے گی تو گھٹ گھٹ کر دم نکل جائے گا ۱۲

(۲) مُرادہ۔ تختہ

(۳) ص

(۴) ص

غزل (۲۷)

(۱) صحت یاب

(۲) صحت نہ ہوئی

(۳) ص

(۴) اُن کی شکایت ہمارے منہ سے سنیں اور رقیب خوش ہوں۔ اور محبوب کی طرف داری کریں

(۵) گھڑکیاں، جھڑکیاں

(۶) بوالہوس

(۷) گجرا نہیں

(۸) ن : بھی

(۹) ص

(۱۰) (وہ) اشارہ بندگی کی طرف ہے

(۱۱) ن : سچ تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

(۱۲) کام کارک کر پھر جاری نہ ہونا، کیا یہ کوئی مسلّم مسئلہ ہے؟ ۱۲

(۱۳) ردیف کی خوبی اُس کے مستقل ہونے میں ہے، مگر قافیۂ معمولہ میں اُس کا استقلال جاتا رہتا ہے۔

(۱۴) ''کچھ تو پڑھیے'' کی وجہ سے یہ معنی بھی ہیں ہوتے کہ طرح میں پڑھیے ۱۲ ن طرح میں بھی پڑھو کہ کہتے ہیں

غزل (۲۸)

(۱) گہر۔ اضطراب۔ دریا = دل۔ جوش۔ شوق

(۲) ؟ [یعنی مصرعے کو استفہام انکاری کے طور پر پڑھا جائے۔ ظ]

(۳) ''اور'' مترادفِ واوِ استبعاد ہے۔

(۴) ن : گر ہے یہی

(۵) ن : کے دماغ یہاں

(۶) خلافِ فصاحتِ اردو ہے بجائے ''تقاضا'' تقاضے چاہیے [عہدِ غالب میں لفظ ''تقاضا'' امالے کے بغیر ہی فصیح سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ غالبؔ کے معاصر ریختی گو شاعر نازنیںؔ دہلوی کہتے ہیں:

میں اپنے سر کو دھوتی ہوں، مُوا پھر یہ تماشا ہے
مُوا بیٹھا ہے کیا خوش خوش کہ دن آیا تقاضا کا]

[اس حوالے کے لیے جناب شمس الرحمن فاروقی کا ممنون ہوں۔ ظ]

(۷) جس طرح جمع وخرج دریا کا اندازہ ممکن نہیں، اسی طرح میر سے گریہ اور حسرت دل کا کوئی شمار نہیں یعنی دونوں کثیر ہیں۔

(۸) اُس = فلک

(۹) کارفرما = معشوق

غزل (۲۹)

(۱) کیونکہ جانتا ہے کہ عشقِ صادق میر سے سوا اور کسی کو حاصل نہیں۔

غزل (۳۰)

(۱) تحیّرِ شوخیِ ناز

(۲) سائل: مراد عاشق جو یاس و امید میں مبتلا ہے ۱۲

غزل (۳۱)

(۱) تیرِ نگاہ یا تیرِ عشقِ یار

غزل (۳۲)

(۱) ن : گھر اگر بجر

(۲) آتشِ عشق سے جل کر

(۳) ورَع: زہد

(۴) بار: دخل

(۵) بارے: المختصر

غزل (۳۳)

(۱) ن ۔ نہ تھا کچھ کیا ہرج تھ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا ن ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا تو خدا ہوتا

غزل (۳۴)

(۱) داغ کو سوزاں اور شعلہ ور مانتے ہیں۔

(۲) ہوشیاری

(۳) پیالہ

(۴) ہفت خطِ جام کو خطوطِ جام نہ سمجھو بلکہ یہ خط عجزِ حوصلے نے بطلانِ ہوشیاری کے لیے کھینچے ہے۱۲

(۵) اس محل پر اردو میں تازہ کی جگہ نیا بولتے ہیں۔

(۶) روشنائی۔ مرکب و مداد

(۷) اے مخاطب

غزل (۳۵)

(۱) محبوب

(۲) ایک الف۔ دو الف صقلی گروں کی اصطلاح ہے۔ کپڑے میں کرنڈ کر آئینہ یا تلوار پر پھیرتے اور رگڑتے ہیں۔ اس رگڑنے میں سیدھی لکیریں الف کی سی پڑتی ہیں۔ چند مرتبہ رگڑنے سے جلا پیدا ہوتی ہے اور چاک گریبان بھی بہ شکلِ الف ہوتا ہے۔ یعنی جب سے اتنا شعور ہوا کہ گریبان کو گریبان سمجھوں اسی وقت سے عشقِ الٰہی میں چاک گریبانی کرتا رہتا ہوں جو آئینۂ دل کے لیے مثل صیقل ہے، مگر ایک الف سے زیادہ جلا آئینۂ باطن پر نہ ہوئی یعنی دھندلا ہی ہے۔ جیسے ایک الفِ صیقل سے آئینہ مجلّی نہیں ہوتا ہے۔

(۳) وہ

(۴) میری

(۵) جو باقاعدہ ہے

(۶) تپش حرکتِ سریعِ نبض جو علامتِ تپ ہوتی ہے ۱۲

(۷) یہ کہ سایہ رات بسر کرنے کی جگہ ہے

غزل (۳۶)

(۱) ن : سادگی ہائے تمنا دیکھو

(۲) "وہ نیرنگ نظر" یعنی نیرنگیِ نظر یا کنایہ از محبوب

(۳) ن : پہ

(۴) کہ جہاں رسائی نہیں

(۵) پہلے لفظ ویرانی سے (ی) گر گئی جو فارسی کی ہے اور اس کا گرنا خلافِ مسلمات ہے ۱۲

(۶) کوئی ویرانی سی ویرانی ہے یعنی بڑی ویرانی ہے۔ یہ بھی معنی ہیں کہ کچھ ویرانی نہیں ہے یعنی دشت کی ویرانی کچھ بھی نہیں، اس سے تو میرا گھر کہیں زیادہ ویران ہے ۱۲

(۷) اپنا سر یاد آیا کہ ایک دن تمہارے لیے بھی ایسا آنے والا ہے کہ لڑکے تم پر پتھراؤ کریں گے، لہٰذا وہ پتھر مجنوں کے سر پر نہ مارا ۱۲

غزل (۳۷)

(۱) یا زیب و زینت آنے کو مانع ہوئی ۱۲

(۲) وہی میں ہوں ۱۲

(۳) میں تو حسن میں یوسف سے زیادہ ہوں تم نے میری تحقیر کی ۱۲

(۴) نام رکھنا: برا کہنا ۱۲

غزل (۳۸)

(۱) بحر متقارب سالم آٹھ مرتبہ فعولن ۱۲

(۲) بلکہ ہمہ تن بولتے ہیں اگرچہ یہ بھی فارسی ہی ہے۔

غزل (۳۹)

(۱) اسے

(۲) غیروں۔ رقیبوں

حسرت فرماتے ہیں: "کہ تو کسی کا دوست نہیں۔ اور تیرا جور صرف مجھی پر نہیں بلکہ اوروں پر بھی ہے اور مجھ سے بڑھ کے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالب ایک نہایت نازک مطلب کو ادا کر رہا ہے۔ کہتا ہے کہ جو ظلم مجھ پر نہیں ہو وہ تو اوروں پر کر رہا ہے۔ مجھے چونکہ شرکتِ اغیار کسی صورت گوارا نہیں۔ اس لیے تیرا ظلم نہ کرنا مجھ پر ایک ظلم عظیم ہے۔ پس معلوم ہو گیا کہ میرے متعلق تیرا ترک جور بنا بر دوستی نہیں۔"

نہ معلوم شرکتِ غیر در ظلم کہاں سے پیدا کی؟ حالانکہ شعر میں صاف طور سے کہہ رہے ہیں کہ غیروں پر تم وہ ظلم کر رہے ہو جو مجھ پر کبھی نہ کیے تھے، پھر ترکِ جور کہاں سے نکال؟

(۳) عطا

(۴) ن : جو

(۵) اُس وقت سے داغ جگر مجھے حاصل ہے کہ آتش کدے میں سمندر بھی پیدا نہ ہوا تھا۔ یعنی ازل سے سوز عشق رکھتا ہوں۔

غزل (۴۰)

(۱) کیونکہ شمع میں اُس کے چہرے کا ایسا نور نہ تھا

غزل (۴۱)

(۱) ص ص

(۲) شدواں۔ آلام کا سبب یہ دل ناصبور تھا   میری نہ کچھ خطا نہ تمھارا قصور تھا

غزل (۴۲)

(۱) ص

(۲) موجود

(۳) ص

غزل (۴۳)

(۱) ص

(۲) طراز

(۳) ص

(۴) میں مغموم و متفکر ہوں

غزل (۴۴)

(۱) بحر مقتضب مثمن مطوی مسکن۔ مستفعلن ہر جگہ مطوی مسکن اور مفعولات مطوی بر وزن فاعلات مفعولن چار بار۔ دوسرا وزن ہزج اشتر مکفوف مقبوض بر وزن فاعلن مفاعیلن چار بار

(۲) ص

(۳) ن ، پی گئے بہت وہ مے ، بزم غیر میں یارب ! آج ہی ہوا منظور ن کو متحاں اپنا
ن پی بہت مے اس نے کیوں ، بزم غیر میں یارب ! آج ہی ہوا منظور ن کو امتحاں اپنا
(۴) بشناس قدرِ خویش کہ پاکیزہ گوہری ۔ من عرف نفسہ فقد عرف ربہ

غزل (۴۶)

(۱) راز
(۲) صید ز دام جستہ ہے تماشا کی طرف بھاگ نکلتا ہے

غزل (۴۷)

(۱) ص
(۲) ص
(۳) ص
(۴) اللہ میاں
(۵) ص

غزل (۴۹)

(۱) ص

غزل (۵۰)

(۱) شرارہ

(۲) انگیٹھی

(۳) وہ فارسی الفاظ جن کے آخر میں نون بعد مد یا لین واقع ہو تو اردو میں اعلانِ نون ہی اخفا سے فصیح ہوتا ہے، برخلاف فارسی۔

(۴) سرخی وجہ شبہ ہے

(۵) تمنا

(۶) حسن وزیبائی

غزل (۵۱)

(۱) دیداں اردو میں بہت غریب ہے۔ حسرتِ دنداں پڑھتے ہیں، یوں شعر بے معنی ہو جائے گا۔

(۲) یہ شعر متین نہیں، چھچھوراپن معشوق کا ظاہر ہوتا ہے۔

غزل (۵۲)

(۱) من مات من العشق فقدمات شهد[شهيداً۔ ظ]

غزل (۵۳)

(۱) خرّ موسیٰ صعقَ [صعقاً۔ ظ]

(۲) مشک وعنبر ضعفِ دماغ کی دوا ہیں

(۳) یہاں وزن سے مراد وزنِ صرفی یا عروضی ہے۔ جیسے مالک اور شامل یا طوطی اور لیکن، نہ قافیہ، فن عروض والقافیہ۔ یہ ایک صفت ہے نظم ونثر دونوں میں آسکتی ہے۔

غزل(۵۶)

(۱) ن : تیماردار

(۲) دوسرے معنی: اگر عیسیٰ کے علاج سے بھی اچھا نہ ہوا تو پھر اُن کا علاج کس کام کا؟

غزل(۵۷)

(۱) قدح : دل

(۲) آتش : عشق

(۳) دلِ سمندر: دلِ پُر [از] آتشِ حسدِ رقیب

غزل(۵۸)

(۱) میرے بعد غمزے کرنے کے لائق اُس ستم گر کو کوئی نہ ملا۔

(۲) چھڑوانا البتہ بولتے ہیں

(۳) ن : میرا

(۴) حالانکہ وہ بہ تحسین ہے

(۵) کیونکہ میرا ایسا گریبان چاک کرنے والا کوئی نہ رہا

(۶) ن : پہ

(۷) ”کون ہوتا ہے“ ایک مرتبہ اسے بلانے کے لہجے میں پڑھو۔ جب کوئی اُس کے لینے پر تیار
نہیں ہوتا ہے تو پھر ساقی مایوسی کے لہجے میں اسے پڑھتا ہے (از یادگار غالب)

(۸) کوئی اتنا نہیں کہ مہر و وفا کو پُرسا دے کہ اب تمھارا عامل کوئی نہیں رہا۔

غزل (۵۹)

(۱) آمد

(۲) کہ تجھے دیکھ کر مست ہو رہے ہیں

(۳) دروازے سے محبوب کا آنا تو ٹھیک ہے۔ کیا پرندہ ہے جو دیوار پر سے اُڑ کے آئے گا؟

(۴) جب میں رویا تو سیلاب گریہ سے در و دیوار گر پڑے ۱۲

(۵) ملتجائے تاکید اخفائے راز میں کہتے ہیں ''دیوار ہم گوش دارد'' کیونکہ در و دیوار میں قابلیت افشائے راز کی نہیں لہٰذا ان سے راز محبت کہہ سکتے ہیں۔

غزل (۶۰)

(۱) یعنی پتا بتانے کی ضرورت نہ رہی۔

(۲) شکایت اسی بات کی تو ہے کہ طاقتِ کلام نہیں اور کہتے ہیں کہ تیرے دل کی بات کہے بغیر میں کیسے جانوں؟

غزل (۶۱)

(۱) آتش پرست

(۲) چونکہ رفتارِ مستانہ شراب پینے سے ہوئی، لہٰذا اس کی رفتار سے لوگوں کا مرنا شراب کی وجہ سے ہوا، اس لیے ذمہ دار خونِ خلق شراب ہوئی۔

(۳) ص

(۴) ہفتہ ۱۷؍ جولائی ۳۶ء

(۵) استعارات دور کرنے کے بعد یہ مطلب ہوتا ہے کہ میرے دل کی افسردگی یاس و محرومی کو سمجھ کر وہ یہ بدگمانی کرتا ہے کہ افسردگی کا سبب کسی دوسرے محبوب سے محبت کرنا ہے (حسرت)

غزل (٦۲)

(۱) زحمت اس بات کی کہ نوکِ خار اُس کے چبھے گی۔

(۲) نمک چھڑکنے سے زخم بڑھ کر موجبِ ہلاکت ہوتا اور سب جھگڑوں سے نجات مل جاتی۔ ایذائے دوستی کا مطلب پورا ہو جاتا اور مرہم کی ضرورت نہ ہوتی۔

(۳) وہ نصیحتِ ترکِ عشق کرتا ہے

(۴) ص

غزل (٦۳)

(۱) مقرر : یقینی

غزل (٦۴)

(۱) ن : صفاِ حیرت

غزل (٦۵)

(۱) بلغہ ۳۰/ اگست [۱۹۴٦ء ظ] ۲/ شوال [۱۳٦۵ھ۔ ظ]

(۲) چاکِ گریبانی کا

(۳) رنج آشنا دشمن: "رنج آشنا" اور "دشمن" دونوں صفات 'دہ کے' ہیں، یا "بے سبب رنج" بلا وجہ رنجیدہ ہونے والا اور آشنا کا دشمن۔

(۴) جیسے خاشاک بھٹی میں پڑ کر عین شعلہ ہو جاتا ہے اور خود نما ہو جاتا ہے۔

(۵) ص ص ص

غزل (٦٦)

(١) لفظ خوباں اس محل پر خلافِ فصاحت ہے۔

غزل (٦٧)

(١) ''ہاں'' اور ''ہیں'' فارسی میں کلمۂ تنبیہ ہیں یعنی دیکھ اور سن ١٢

غزل (٦٩)

(١) خضر سلطان بہادر شاہ کے ایک بیٹے کا نام بھی ہے ١٢
(٢) بیہڑ : زمینِ غیر مسطح۔ کلھر: زمینِ ناقابلِ کاشت
(٣) چلا
(٤) چلا۔ ١٢

غزل (٧٠)

(١) بالکل
(٢) جمع شدہ
(٣) سرپیٹنا
(٤) سبزی

غزل (٧١)

(١) وہ معشوق تو میرا ایمان ہے
(٢) کوئی۔ کوے۔ گئی

غزل (۷۲)

(۱) گرفتار
(۲) یا کس کے گھر جائیں۔
(۳) دعویٰ وفخرِ استقلال محض سادہ دلی کو پھسلاتا ہے۔ کیونکہ ہم میں وہ سینہ گداز راز ہیں جن کا ضبط کرنا محال ہے۔
(۴) محبوب
(۵) الفتِ محبوب نے مجھے پھانس رکھ ہے۔ ورنہ آزادی کی قوت مجھ میں ابھی باقی ہے۔
(۶) ن : کے
(۷) ن : اٹھاؤں۔ "ناز کشیدن" فارسی ہے، نہ اردو
(۸) ترجمۂ حسن بیانیہ
(۹) انگیز = برانگیختہ کنندۂ جذباتِ عاشق
(۱۰) کو
(۱۱) "دریغا" میں الف مدِ صوت کے لیے ہے، ندا نہیں۔

غزل (۷۳)

(۱) تیز
(۲) یاد آتا ہے

غزل (۷۴)

(۱) سبزہ کی مناسبت سے جوہرِ آئینہ کو خس سے تعبیر کیا ہے۔
(۲) مشکلِ عاشق حل ہوتی ہے۔

(۳) ''ہوتی ہے'' کا فاعل مشکل ہے، اس لیے فعل مؤنث ہونا چاہیے۔ حل ہونا پورا ایک مصدر ہے۔

غزل (۷۶)

(۱) ن : ضرور حسرتِ پروانہ کا ہے غم اس کو عیاں ہے لرزشِ شعلہ سے ناتوانیِ شمع

غزل (۷۸)

(۱) ایذائے دوستی کی وجہ سے یہ تمنا ہے۔
(۲) ن ۔ ہو مبارک تجھ کو اور مجھ کو بھی ارزانی رہے۔
(۳) ''تجھے'' سے بھی بہ تغایرِ اعتباری مجھے یعنی غالب ہی مراد ہے۔

غزل (۷۹)

(۱) ص ص
(۲) ہنگامۂ بزمِ ہستی کی مدت بہت قلیل ہے۔

غزل (۸۰)

(۱) گناہ کی طرح داغِ حسرت دل بھی بے شمار ہیں۔

غزل (۸۱)

(۱) بہار کا زمانہ عیش و عشرت اور مے خواری کا ہوتا ہے، مگر مایوسی و افسردگی کے باعث دل ایسی

باتوں کی طرف مائل نہیں، تو صراحی بھی شراب سے خالی ہے اور دل میں خواہش سیر باغ و تماشائے گل نہیں۔ یا فراقِ یار میں ان چیزوں کی طرف رغبت نہیں، لہٰذا مجھے بادِ بہاری سے شرمندگی ہے۔ ۱۲ اشاداں

غزل (۸۲)

(۱) یہاں آرزو کی محفلیں خیال درہم برہم کرتا رہتا ہے۔ کبھی کوئی آرزو بندھتی ہے تو کبھی مایوسی ہوتی ہے۔ جیسے گنجفہ باز گنجفے کے پتوں کو پھینٹتا اور ملاتا ہے۔ غرض کہ ہم بت خانۂ آرزو کے انقلابات کی عین ورق گردانی ہیں۔ ۱۲ اشاداں

غزل (۸۳)

(۱) ایک لفظ کن سے پورا شعر فارسی کا ہوجاتا ہے۔ ۱۲

غزل (۸۶)

(۱) کیا خوب بات جناب نظم نے لفظ شخص میں پیدا کی ہے۔

غزل (۸۷)

(۱) ص ص
(۲) حقیقت شناس
(۳) یبروح الصنم (حرف تہجی حاے حطی) (ROOT OF MANDRAKE)
لکھمنی۔ ہتھاجوڑی۔ سیرین زبان کا لفظ ہے۔

(۴) جنابِ نظم ایسے فاضلِ متبحر سے تعجب ہے کہ وہ مہر گیا کا ترجمہ گیاہِ آفتاب فرماتے ہیں۔ اگر ترجمہ ہی مقصود تھا تو گیاہِ محبت ترجمہ کرنا چاہیے تھا۔ چین کا ایک پودھا جس کی جڑ میں دو تیلیاں آمنے سامنے منہ کیے ہوئے ہوتی ہیں، جو کوئی ان کو اپنے پاس رکھے جس کے سامنے جائے وہ اس پر مہربان ہو جائے۔

(۵) [شیفتہ] نواب مصطفیٰ خاں، وحشت، غلام علی خاں دونوں مومن کے شاگرد تھے۔ بعد وفاتِ مومن غالب کی شاگردی دونوں نے اختیار کی۔

غزل (۸۸)

(۱) جنوں کے ہوتے ہوئے گریباں چاک ہونا لازم ہے

غزل (۸۹)

(۱) ص

غزل (۹۰)

(۱) ص
(۲) ص
(۳) ص

غزل (۹۱)

(۱) بدمذاق

غزل (۹۲)

(۱) ص

(۲) ص

(۳) ص

(۴) اردو میں مطلع کے سوا (برخلاف فارسی) ایطا نہیں مانتے ہیں۔ ورنہ خوں چکاں ور آزرفشاں میں ایطا ہوتا، کیونکہ دونوں اسم حالیہ ہیں۔

غزل (۹۳)

(۱) پاؤں میں چکر ہونا = مارے مارے پھرنا۔

(۲) مقابل

(۳) قَضِیّہ

(۴) ''مع اپنے'' اضافت فارسی درمیانِ عربی و اردو۔

(۵) اعلانِ نون در مضاف الیہ

(۶) چاہیے گی۔ ''چاہیے ہوگی'' ''چاہیے''

غزل (۹۴)

(۱) درمیان

(۲) دل بہ معنی وسط نہیں، بلکہ چشم کو جب استعارہ کر کے شخص مان لیا تو اس کے لیے دل بھی تجویز کیا۔ آہیں جبھی تو بنیں گی اور سویدا کا حرف صحیح ہوگا۔

Personification

غزل (۹۵)

(۱) سروناز۔ سروسہی

غزل (۹۶)

(۱) ن: کاہش

(۲) ص

غزل (۹۷)

(۱) درمیانِ الفاظ فارسی و عربی، اضافتِ فارسی درست ہے۔

(۲) ص

(۳) ن : "کر" یا "ذرا دکھائے"

(۴) ص

غزل (۹۸)

(۱) دوزخ

(۲) سوزش

(۳) یعنی ہر بات سے انکار لکھیں گے۔ لہذا میں ہر مرتبہ کے انکار پر برابر اظہارِ تمنا میں خط لکھے جاؤں۔ ممکن ہے کہ عاجز آ کر کوئی بات مان لیں ۱۲

(۴) (اُن کی محفل میں جو ہے وہ رقیب ہے)

خطوطِ وجدانی میں جو جملہ ہے، اُس کا کچھ فائدہ نہ معلوم ہوا۔ رقیب زہر ملائے تو ملائے۔

ساقی نے کیوں ملایا ہو؟ ہاں ساقی کو بھی رقیب مانیں تو البتہ ہو سکتا ہے، حالانکہ ساقی محبوب ہی کو قرار دیتے ہیں۔

(۵) ل   تیوری چڑھی ہوئی نہ ہو اندر نقاب کے

(۶) گوشہ

(۷) ص

(۸) یہ آیت صنعتِ ترصیع میں ہے۔

(۹) وہ نالہ کس کام کا جو دلِ محبوب میں اثر نہ کرے، چاہے آفتاب میں اُس سے شگاف پڑ جاتا ہو۔

غزل (۹۹)

(۱) حضرت علیؓ

(۲) محبوب حقیقی کی

(۳) از روئے تعجب کہتا ہے کہ جب اُس محبوب حقیقی کی صدا چنگ و رباب میں سمائی ہے تو اُسے سن کر جان جسم سے کیوں نکلنے لگتی ہے؟ وہ صدا تو جاں بخش ہوتی ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ صدا ہی دلکش ہے۔

(۴) بغیر عطف و اضافتِ فارسی ''یا'' اردو میں کتنا برا معلوم ہوتا ہے۔

(۵) لاموجود الا اللہ کی بنا پر اپنے یا کسی دوسرے کا وجود سمجھنا من جملہ توہمات ہے۔ غیر ذاتِ الٰہی اور کچھ تو ہے ہی نہیں۔ اگر ہم اپنا بھی وجود سمجھیں تو گویا ہم نے اپنی حقیقت کو بھی نہیں سمجھا۔ ہم تو خود اس مبدا کے عین ہیں۔

(۶) اپنے = یگانہ۔ چاہنے والا۔ عاشق

(۷) ''بے حجاب'' کیونکہ ناز اور نخرہ کرنا دلیلِ بے حجابی ہے۔

(۸) ''یوں ہیں حجاب میں'' یعنی شرم کرکے۔

(۹) بالکنایہ

(۱۰) وَسَیَکُوْنُ

غزل (۱۰۰)

(۱) دل و جگر دونوں معشوق کو دے بیٹھے اور وہ دونوں اسی کے ہو رہے۔

(۲) یعنی وقتِ جماع کمر ٹوٹ جائے گی۔

(۳) وہی بے خانماں کہتا ہے۔

(۴) آخرِ کتاب میں تحتِ تنقیداتِ عبدالحق یہ شعر ملاحظہ ہو ۱۲ [آخر میں ''ص'' بنا کر محشی نے اس شعر کی تحسین بھی کی ہے۔ ظ]

(۵) ناز کو استعارہ سمند کے ساتھ کیا ہے

(۶) نہ معلوم کر سکا کہ علی بہادر سے غالب کا کیا تعلق تھا اور یہ کون تھے؟ [مولانا امتیاز علی خاں عرشی لکھتے ہیں: ''مقطع میں نواب علی بہادر والیٔ باندہ کی طرف اشارہ ہے جو نیمۂ رمضان ۱۲۶۵ھ (اگست ۱۸۴۹ء) میں نواب ذوالفقار الدولہ بہادر کے انتقال پر حاکمِ باندہ ہوئے تھے اور بہ قولِ منیر (دیوان: ۵۳۵) ۱۲۹۰ھ (۱۸۷۳ء) میں فوت ہوئے۔ (نسخۂ عرشی طبع دوم ص ۲۳۶) ظ]

غزل (۱۰۱)

(۱) پھولوں کی سرخی سے خونِ قتل بنایا ہے۔

(۲) مقدر = مانا ہوا۔ منوی = پوشیدہ۔ محذوف۔ ضدِ مذکور

(۳) اور انا الحق کہہ گذرا

(۴) گوں = ڈھب

(۵) کا

(۶) میں اور ہم میں شتر گربہ ہے ۱۲

(۷) تغافل [تغافل غالبؔ سہو قلم ہے۔ یہاں ''ظلم'' لکھنا چاہیے تھا۔ ظ] کرنے میں تو کسی قسم کی رکاوٹ نہیں ہے۔ لطف نہیں کرتے ہو تو ظلم ہی کرو تغافلِ محض تو قابلِ معافی نہیں۔

(۸) لَیَنْ

(۹) شِیر = اسد۔ دودھ

(۱۰) سیر = چھکا ہوا۔ شَبَع۔ اَسّی تولے کا ایک وزن۔

(۱۱) ظہوریؔ کا پہلے تخلص خفائیؔ تھا۔ [شاداںؔ نے یہ بات از راہِ قیاس لکھ دی ہے۔ دوسرے مآخذ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ ظ]

غزل (۱۰۲)

(۱) شاداںؔ:

شکوۂ جور و جفا و ستم ایجاد نہیں
گھٹ کے ارمان نکلتے ہیں، یہ فریاد نہیں
سامنے جاتا ہوں، کیا اُن سے شکایت میں کروں
اس قدر رنج اُٹھائے کہ مجھے یاد نہیں

(۲) گھر

(۳) بدا اور خوشا میں الف بہ معنی است یا بہ معنی بسیار ہے۔ ۱۲

(۴) ٹوکرا

(۵) اگر صیاد ہوتا تو قفس میں بند کرتا۔ سبد گل سے بوے گل [آگے کی عبارت مٹ گئی ہے۔ ظ] [اس حاشیے میں شاداںؔ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں، اس کی وضاحت انھوں نے اپنی ''شرح دیوانِ غالبؔ'' (ص ۳۲۲) میں اس طرح کی ہے: ''اے مرغ آزاد! تجھے

بشارت اور خوش خبری ہم دیتے ہیں کہ اس وقت گلزار میں صیاد نہیں ہے، لہٰذا اے بلبل گلزار میں جا اور اپنے محبوب گل کے دیدار سے فرحت حاصل کر۔ اگر صیاد ہوتا تو تجھے پکڑ کے پنجرے میں بند کرتا اور دیدار محبوب سے محروم رہنا پڑتا۔ لیکن اس وقت گلچیں گلزار میں ہے، وہ اگر تجھے پکڑ بھی لے گا تو پھولوں کی ٹوکری کے نیچے بند کرے گا، جس سے کم از کم بوئے محبوب تو آتی رہے گی۔ ظ]

(٦) انکار

(٧) بجائے دہن دمِ ایجاد اُن کو ”نہیں“ ملی ہے جبھی تو ہر بات کے جواب میں نہیں کہتے ہیں اور یہ نہیں کہنا دلیلِ وجودِ دہن ہے ورنہ نہیں کیسے کہا۔

(٨) کیونکہ بہشتی لوگ کم ہوں گے اور دوزخی زیادہ۔

(٩) ”کدھر کو“ [میں] ”کو“ نہیں بلکہ ”دھر“ بہ معنی طرف ہے = کس طرف کو۔

غزل (١٠٦)

(١) کسی پر عاشق ہو کر اب وہ بھی تنہا بیٹھے رہتے ہیں۔

غزل (١٠٧)

(١) ص ص ص

(٢) وہ آئے اور میرے گھر آئے یہ تو غیر ممکن ہے، لہٰذا غور کر کے دیکھتا ہوں کہ وہی ہیں اور یہ میرا ہی گھر ہے؟

(٣) ص ص ص

(٤) ص

(٥) شاداں بلگرامی:

غلط ہے یہ مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں
سب اس بہانے سے اُن کی نظر کو دیکھتے ہیں

سب اُس کی بُرشِ تیغ نظر کو دیکھتے ہیں
یہ لوگ کیوں نہیں میرے جگر کو دیکھتے ہیں
یہ جانتے تو نہ خوگر ستم کے یوں ہوتے
ہم اپنی آہ میں اب کچھ اثر کو دیکھتے ہیں
کہاں تو دامنِ سفاک اور کہاں یہ رنگ
ہم اس رسائی خونِ جگر کو دیکھتے ہیں

(غزل بہ لحاظ ردیف ۱۲۔ بہ لحاظ کل ۱۰۸)

غزل (۱۰۸)

(۱) ہجر کی
(۲) ہوائے سرد
(۳) اُس وقت بزم بادہ نوشی ہونا چاہیے۔
(۴) مانند، مثل
(۵) ن : اس جگہ [بجائے "بزم میں" ظ]
(۶) ن : یہاں تو آج کوئی فتنہ الخ

غزل (۱۰۹)

(۱) اپنے وجود کو فنا کرکے مرتبہ فنا فی اللہ حاصل کرنا محال ہے۔
(۲) رنگینی
(۳) کھلنا
(۴) وافسوس

غزل (۱۱۱)

(۱) انتہا

(۲) حد کے معنی خود شریعت میں سزا کے ہیں۔

(۳) ہر ایک کافر کی نسبت خیال ہے کہ ابداآباد تک کافر دوزخ میں رہے گا۔

(۴) اگر روی متحرک ہو تو حرکتِ توجیہ کی مطابقت لازم نہیں ہوتی ہے۔ اگر جائز نہ ہو تب بھی جائز مان لیا ہے۔ اس سے کسی شاعر کا کلام خالی نہیں۔

(۵) سزا کے لیے سزا کی کوئی حد ہونا چاہیے، اس جملے میں کوئی غلطی نہیں۔

(۶) ”عزیز جانتے“ کے فاعل بہادر شاہ

غزل (۱۱۲)

(۱) ن۔ صورتیں کیا تھیں جو زیر خاک پنہاں ہوگئیں/ن صورتیں کیا ہوں گی جو مٹی میں پنہاں ہوگئیں

شاداں بلگرامی:

میری ان کی حالتیں فرقت میں اکساں ہوگئیں
یاں طبیعت بگڑی واں زلفیں پریشاں ہوگئیں
میری بزم تعزیت میں کون سا ہوگا بناؤ
جب ابھی سے آپ کی زلفیں پریشاں ہوگئیں

(۲) یا روزن کی طرح نگرانِ یوسف ہیں۔

(۳) ”ہوں“ کے مبتدا یا اسم عشاق ہیں۔

(۴) نامِ زلیخا راعیل۔

(۵) تو ہوں

(۶) گئیں

(۷) سے خون بہے گا

(۸) ص ص ص

(۹) نالے سن کر بلبلوں کا چہچہانا کچھ سمجھ میں نہ آیا۔

(۱۰) محض ادعاے غیر واقعی کی وجہ سے بے معنی کہہ رہے ہیں۔

(۱۱) غلو بھی ایک قسم مبالغے کی ہے، جو عقلاً و عادۃً محال ہوتا ہے۔ ثاکی ۔

ز سمِ ستوراں دراں پہنِ دشت
زمیں شش شد و آسماں گشت ہشت

(۱۲) ن کا

(۱۳) ص ص ص

غزل (۱۱۳)

(۱) یعنی دشوار

(۲) بلکہ محال ہے۔

(۳) بھی

(۴) ن. جان

(۵) ن: کیا ہے

(۶) ص ص ص

غزل (۱۱۴)

(۱) مذمت و تضحیک

(۲) لہراتا

(۳) پَرافشاں = پر پھٹ پھٹانے والا ”ھباءً منثوراً“ کا ترجمہ ہے ۱۲

غزل(۱۱۵)

(۱) مگر بلاوجہ

(۲) لباس

(۳) محبوب

(۴) دنیا۔۱۲

غزل(۱۱۶)

(۱) ص ص ص

(۲) ص ص ص

(۳) دیر و حرم کا کوئی مالک نہیں ہوتا ہے۔ راستے کی طرح اس کے استعمال کا ہر شخص کو حق حاصل ہے۔ لہذا در اور آستاں کے زمرہ میں نہیں آسکتے۔ دیر و حرم سے کوئی کیوں نکالے؟

ن : قصر نہیں، سرا نہیں، در نہیں، آستاں نہیں

ن : باغ نہیں، چمن نہیں، در نہیں، آستاں نہیں

(۴) ن : کوئی

(۵) ص ص ص

(۶) ص مسمط : چہار گوشہ

(۷) خود تیرا عکس بھی تیرا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ تیری ایسی اُس میں بات کہاں؟ نقل اور اصل میں بڑا فرق ہوتا ہے۔

(۸) کیوں بے معنی کیسے

(۹) رقیب کی

(۱۰) ص ص

غزل (۱۱۷)

(۱) زَمن ۔۱۲

(۲) منھ سے بتا یعنی بوسہ لے کے یاد دے کے بتا

(۳) ص

(۴) ن ”کہہ کے“ یہ کہہ کے کہ اس طرح وہ سامنے آبیٹھے۔ اگرچہ بیانِ شوخی محبوب ہے، مگر اس حرکت سے چھچھوراپن بھی ظاہر ہوتا ہے۔

(۵) دوسرا مصرعہ الجھا ہوا ہے

(۶) بے خود اور بے ہوش کو ہوا دیتے ہیں

غزل (۱۱۸)

(۱) دامن بھرنا بہ معنی ”دامن تر کردن و دامن آلودن“ نہیں ہے۔

غزل (۱۱۹)

(۱) بھولے سے یہاں آ گیا ہوں۔

(۲) مصرع ثانی بہ طور استفہام پڑھو۔

(۳) ن : طاعت میں گر رہی ہے

(۴) فائدہ

(۵) بغیر استعارات یہ شعر کس کام کا ہے۔

غزل (۱۲۰)

(۱) خجالت اٹھانا محاورہ ہے۔

(۲) اور چیزوں کا تو کیا ذکر عبرت بھی زمانے سے نہ حاصل کرو۔

(۳) ذرا اس بات کا کہ پھر ستائے گا [شاداں نے متنِ شعر میں ''ذر'' کو ''ڈر'' پڑھ کر یہ حاشیہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اُن کا تسامح ہے۔ اس لیے بے محل ہے۔ ظ]

غزل (۱۲۱)

(۱) میں تو ان کے لحاظ سے حصہ نہیں پاتا ہوں، کیونکہ بند ہوں۔

(۲) ص

(۳) کان بہ اعلان ہونا چاہیے۔

(۴) لفظ جوہر کا کوئی خاص فائدہ نہ معلوم ہوا۔

(۵) کھیت بغیر استعارہ کچھ اچھا نہیں۔

(۶) جس وقت

(۷) ن : جھکایا میں نے

(۸) ن : چمن سے

(۹) صحیح معدِن نہ معدَن

غزل (۱۲۲)

(۱) بدمذاق [یعنی محشی کے نزدیک شعر بدمذاقی پر محمول ہے۔ ظ]

(۲) پانو کی جمع پانووں ہوگی جس کا تلفظ پانوں ہوتا ہے۔ مُشبَع ہو نہیں سکتا کیونکہ اشباع حرکت میں ہوتا ہے اور پانو کا واو ساکن ہے اگر پاؤں کی جمع بنانا چاہیں تو کیا ہوگی؟

(۳) مرادیار، عارت گر/ دنیا

(۴) بدمذاق

(٥) پابند دنیا ہو کر اسی کی روش پر چلنا پڑتا ہے۔

(٦) مگر نہ بعد مرگ

(٧) بہادر شاہ

غزل (١٢٣)

(١) مقتول

غزل (١٢٤)

(١) پے ہم نہیں پیہم (ترکیب لغو ہے اردو نہیں)

(٢) قدم معشوق بھی مراد ہو سکتے ہیں

(٣) جس ناتواں کے لیے نقش پائے مور بہ منزلہ طوقِ گردن ہو وہ اپنی جگہ سے کیسے ہل سکتا ہے؟

(٤) حالؔی نے اس واقعے کو یادگارِ غالب میں بالتشریح لکھا ہے۔

غزل (١٢٥)

(١) بھی [محشی نے ”یعنی“ کو قلم زد کر کے جملہ اس طرح بنا دیا ہے: اور میرا قاتل بھی“ ط]

(٢) مہر و ماہ

(٣) اردو اور فارسی میں جائز ہے

غزل (١٢٦)

(١) ہم کو امید اور اُن کو قدر کیوں کر ہو

(۲) محض خط سے جب کہ خواہش دیدار بھی ہے۔

(۳) فارسی میں واو و یاے معروف کا قافیہ مجہول کے ساتھ جائز کرلیا ہے، بنابر تلفظ۔ مگر اردو میں ناگوارِ طبع ہے۔

غزل (۱۲۷)

(۱) ص ص ص
(۲) ص
(۳) ص

غزل (۱۳۱)

(۱) آنکھ کا اٹھانا محاورہ ہے، قافیے کی ضرورت سے مژگاں اٹھائیے کہا۔ ۱۲

(۲) یعنی دیوار و در بنوا کے مزدور کا احسان نہ اٹھا۔ اس سے بے گھر رہنا اچھا ہے۔

(۳) زخم رشک بڑھ کے اور گہرا ہو کر تمہاری رسوائی کا باعث ہوگا۔

غزل (۱۳۲)

(۱) یہ شعر پست ہے
(۲) ہجر = ہذیان
(۳) ص
(۴) خاموشی کی (ی) وزن سے نکل گئی۔ ۱۲

غزل (۱۳۳)

(۱) ص ص

(۲) بے تکلف مجھے کہنا پڑتا ہے کہ وہ بھی ایک انداز جنوں تھا۔

(۳) زبوں = ناکارہ۔ ناتواں۔

(۴) کہ باشد باعثِ افزائشِ دردِ دروں آں ہم / کہ آں ہم باعثِ افزائشِ دردِ دروں گردد

(۵) ص

غزل (۱۳۴)

(۱) ان خوشامد خواہ بتوں سے ہم تنگ آگئے ہیں۔ چونکہ ہم کو خوشامد آتی نہیں اس لیے ہم ان کی بزم میں خوش رہتے ہیں۔

(۲) گردش

(۳) مقابل

(۴) طرف شدن = مقابل ہونا

(۵) جان جاتی رہی۔

(۶) اگرچہ جان ہونٹوں پر تھی۔

غزل (۱۳۵)

(۱) لیتے ہیں

غزل (۱۳۶)

(۱) فلک کا دیکھنا = اس حرکتِ فلک کو دیکھو کہ اس نے تمھاری یاد دلادی اور یہ غم طاری ہوگیا۔

(۲) ص
(۳) ہوئی
(۴) یعنی گل بھی اُسی کے عشق میں زخمی ہیں۔
(۵) ص

غزل (۱۳۸)

(۱) یہ (سے) از سپیہ کا ترجمہ ہے

غزل (۱۳۹)

(۱) سختی یار
(۲) شیشۂ دل نازک۔ ۱۲
(۳) دل
(۴) ص
(۵) سعدیؔ :

امیدوار درگہہ بخشایش تواند
سلطان در سُرادق و درویش در عبا

لفظ سلطان بہ اعلان نون ہے۔ تاویل یہ کرتے ہیں کہ سلطان لفظ عربی ہے اور عربی میں بہ حالت مد اخفائے نون نہیں ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ سلطان کو بہ اضافت پڑھو یعنی وہ سلطان جو سراپردے میں ہے اور وہ درویش جو عبا پہنے ہے۔

(۶) ص
(۷) ص

غزل (۱۴۰)

(۱) کسی محبوب کا
(۲) ص
(۳) نشان قبر کے بیچ میں کچھ حصہ کچا رکھ کے اُس میں پھول کے درخت لگا دیتے ہیں۔
(۴) ن : اُس
(۵) ”تس“ خواص نہ سہی عوام اب بھی لکھنؤ میں بولتے ہیں۔ ۱۲
(۶) شاید آگرہ میں بولتے ہوں۔

غزل (۱۴۱)

(۱) امید
(۲) اے مخاطب پی
(۳) ”پی“ ”ملی“ دونوں صیغہا ے ماضی یا ”پی“ صیغۂ امر اور ”ملے“ مضارع۔
(۴) اس شب مہتاب کو
(۵) راس = مناسب۔ موافق۔ مفید۔ ٹھیک۔ درست

غزل (۱۴۲)

(۱) رحم کر
(۲) رحمت کو آئنہ پرداز کہا ہے۔ رحمت جو زنگِ معاصی کو آئنۂ دل سے دور کرنے والی ہے وہ کہاں ہے؟
(۳) پشیمان
(۴) (حسرت) ”منفعل شو“ مانتے ہیں (شاداں) اے شوق بدگماں یہ ترا کیا خیال ہے

(۵) مُشکیں بہ معنی سیاہ معطر۔ لباسِ کعبہ سیاہ ہے۔

(۶) قدمِ علی = مشہور ہے کہ ولادت حضرت علیؓ خانۂ کعبہ میں ہوئی۔ اور دوشِ نبی پر چڑھ کے خانۂ کعبہ کے بت توڑے۔

(۷) زمین کروی الشکل ہے، لہٰذا اس کا ہر نقطہ وسط اور ناف ہوتا ہے۔ اس لیے اتنا جھگڑا پیدا کرنے کی ضرورت نہیں۔

غزل (۱۴۳)

(۱) بحر مجتث مثمن مخبون مفاعلن فعلاتن چار بار (وزن سالم مستفعلن فاعلاتن چار بار)
[یعنی یہ غزل بحر مجتث مخبون میں ہے۔ ظ]

(۲) آخرکار

(۳) یعنی مراد اور کام پورا کر کے

غزل (۱۴۴)

(۱) اُنس = قوت۔ ہیر = سخت۔ جوہر

(۲) غالب کو اس مسئلے سے کیا تعلق؟ وہ تو صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ آتشِ یار کے ہوتے ہوئے ہم اک دم جل کے کیوں نہیں رہ جاتے؟ شیخ سعدی فرماتے ہیں۔ "ہر نفسے کہ فرو میرود مُمِدِ حیاتست وچوں بری آید مُفرِّحِ ذات۔"

(۳) مس

(۴) لب ریز

(۵) جلوۂ محبوب کے ہوتے ہوئے بدمستی کیوں نہ ہو؟

(۶) اے معشوق تو غالبؔ سے یہ نہ کہہ کہ غالبؔ ہم کو (معشوق کو) اپنی زندگی کہتا تھا کیونکہ

فی الحال ہم اپنی زندگی سے بیزار ہیں۔

غزل (۱۴۵)

(۱) بدمذاق ہے چاہے کسی واقعے سے متعلق ہو۔

غزل (۱۴۶)

(۱) خوش بختی

(۲) ایطاے روی کے معنی ہیں تکرار۔ شایگانِ روی = مستقل کا قافیہ غیر مستقل کے ساتھ۔ اردو میں اسے یعنی شایگان کو عیب نہیں مانا ہے۔ ۱۲ اردو میں صرف مطلع میں ایطا مانتے ہیں۔

(۳) کفِ افسوس مالیدن چو تجدید تمنا ہست

(۴) دو شخصوں میں اصلاح، ''اصلاح ذات البین'' و ''اصلاح فی انفسهم'' دو سے زیادہ میں اصلاح [یہاں محشی کو غلط فہمی ہوئی۔ از روے لغت ''ذات البین'' کے معنی ہیں نسب۔ رشتہ داری۔ دوستی۔ عداوت۔ فساد اور ''اصلاح ذات البین'' کا مفہوم ہے رشتوں کو درست کرنا اور اختلافات دور کرنا۔ خواہ دو میں ہو یا دو سے زیادہ میں۔ (ظ)]

(۵) اصلاح دو شخصوں میں۔ اصلاح لانا مقصود نہیں۔

غزل (۱۴۷)

(۱) ہستی

(۲) چمک

(۳) بارہ راگوں میں سے

غزل (۱۴۸)

(۱) ص

(۲) ن : ہاں

(۳) ص

(۴) ص

(۵) مگر اتنے وقفے میں بھی دل کا خون کیا جا سکتا ہے۔

(۶) سہنا سے ماضی "سہی"

(۷) ص

(۸) ص

(۹) ص

غزل (۱۵۰)

(۱) نکہت، گل سے نکل کے ہوا کے ساتھ آوارہ گرد ہو جاتی ہے۔ تم تو اس سے بھی زیادہ حجاب نکلے۔

(۲) یعنی غالب کڑھیا کہنے والے ہیں۔

غزل (۱۵۲)

(۱) محبوب اور رقیبوں میں اشارہ بازی ہوا کی۔ ارادہ ہوتا تھا کہ گستاخی کر بیٹھوں یا اٹھ جاؤں، مگر نکل جانے پر کسی طرح دل راضی نہ ہوا۔ کیوں کہ ان سے علاحدگی بھی تو دشوار تھی۔

(۲) غیرت کا تقاضا تو یہ تھا کہ جوتا لے کر اٹھ کھڑے ہوتے لہذا حیا بمعنی شرم ہی ہے۔

(۳) بدمذاق ہے

(۴) فصلِ بہار

(۵) خضرؑ

(۶) گنجہائے گراں مایہ = اعلیٰ درجے کے لوگ

(۷) گڑھنا اور

(۸) تہمت تراشیدن شاید فارسی ہو [تہمت تراشن کو غالبؔ کی خرافات میں شمار کرنا چاہیے۔ کیونکہ صاحب بہارِ عجم کی تصریح کے مطابق "تہمت" فارسی میں کردن، انداختن، نہادن، زدن، بستن، کشیدن اور برداشتن کے ساتھ ہی مستعمل ہے۔ ظ]

(۹) معشوق بازاری ہوگیا

(۱۰) ص

(۱۱) ص

غزل (۱۵۳)

(۱) کے لیے

(۲) استقلال وقیام

(۳) گوں = ڈھب

(۴) جو غافل ہے

غزل (۱۵۴)

(۱) رشک نہیں۔ حسد کو البتہ بخل کہہ سکتے ہیں۔

(۲) شوق کو چسکا یا لپکا

(۳) ص

غزل (۱۵۵)

(۱) اُدھار

(۲) چھڑالیا۔ خرید لیا

غزل (۱۵۶)

(۱) فاعلات مفعولن چار بار یا فاعلن مفاعیلن چار بار
مقتضب مطوی ہزج اشتر مکفوف مقبوض مخنق

غزل (۱۵۸)

(۱) ص ص ص

(۲) ص

(۳) ص

(۴) ن : کس کی

غزل (۱۵۹)

(۱) ”لذتِ خوابِ سحر گئی“ ان استعارات کے لحاظ سے یہ معنی ہوئے کہ اے نفسِ غافل اب اٹھ یعنی ہوشیار ہو جا کیونکہ غفلت پیری گزر گئی۔ حالانکہ کہنا یوں چاہیے کہ اب غفلتِ جوانی کا وقت نہ رہا۔

(۲) خواہشات

(۳) ن : بھی [نسخہ طباطبائی میں یہاں ”بھی“ کے بجائے ”کے“ لکھا ہوا ہے۔ ظ] (کے)

(کے) کے ہوتے ہوئے گُل کترنے کا فاعل کون ہوگا اور لفظ موج [آگے کی عبارت کرم خوردہ ہوگئی ہے۔ ظ] [شاداں نے اپنی شرح دیوان غالبؔ (ص ۴۳۳) میں اس حاشیے کی وضاحت اس طرح کی ہے: جناب نظمؔ نے (خرام یار کے گل کتر گئی) لکھا ہے، جس کی نقل میں نے بھی کی۔ اس (کے) کے ہوتے ہوئے معلوم نہیں ہوتا کہ گل کترنے کا فاعل کون ہے؟ اگر (کے) کی جگہ بھی پڑھیں جیسا کہ جناب حسرتؔ نے لکھا ہے تو ''موج خرام یار'' گل کترنے کا فاعل ہوگی۔ اس صورت میں بھی موج کچھ اچھا لفظ نہیں، صرف خرام کافی ہے۔'' (ظ)]

(۴) موج کا لطف میں نہ سمجھا۔

(۵) ن : ہم

(۶) روزگذشتہ

غزل (۱۶۰)

(۱) تسکینِ دل

(۲) ن: اگر

(۳) یا تیرے لیے بدنامی ہو۔

(۴) شاداں :

گفتی زراہِ لطف کہ محشّی سگ من است   شرمندہ ز آدمی گری تو ہم منم

[محشّی نے صلاح وتصرف کرکے شعر کو ایک مختلف بحر میں ڈال دیا ہے۔ غالباً اس سے تفنّنِ طبع مقصود ہے۔ ظ]

(۵) ن : مانا

(۶) دیکھنا کہ غالب وہاں کیا کرتا ہے؟ کس شغل میں ہے؟ ۱۲

(۷) دیکھنا کے بعد ''کس حال میں ہے اور کیا کرتا ہے'' محذوف ہے اور ''جو'' حرف شرط ہی ہے

غزل (۱۶۱)

(۱) ''ٹھانی اور ہے'' یعنی ترک محبت کریں گے۔ بیاباں نورد ہو جائیں گے۔ زہر کھا کے مر جائیں گے۔

(۲) معشوق کا خط عاشق کو یا عاشق کا خط معشوق کو

(۳) قاطع اعمار = مارگش، جس کے اثر سے زندگی ختم ہو جاتی ہے

غزل (۱۶۲)

(۱) ص

(۲) ص

(۳) ص ص ص

(۴) ص

(۵) جب تک کہ خضوع و خشوع نہ ہو اور وہ ہے نہیں

(۶) ص

(۷) چیخوں اس لیے کہا کہ نالہ و فریاد بے اثر ہے تو گویا محض چیخنا ہے۔

(۸) آواز فریاد

(۹) ص

(۱۰) ص

(۱۱) ص ص

(۱۲) صنم پرستی اور شاہد بازی کرتے رہے

غزل (۱۶۳)

(۱) ص
(۲) ص
(۳) استفہام سے استعجاب مقصود ہے۔
(۴) ص
(۵) ''اُن سے'' کے Tone کو بدل بدل کے پڑھو تو معانی متعدد اس شعر سے پیدا ہوتے رہیں گے۔ جب کہ حافظ کے اس مصراع ''کہ سر بہ کوہ و بیابان تو دادۂ مارا'' میں (تو) ہے۔
(۶) ص ص ص
(۷) یہ شعر کچھ نہیں۔
(۸) ن: ''وفا'' شاید یہ نسخہ زیادہ معنی خیز ہو

غزل (۱۶۴)

(۱) بے شک
(۲) بے شک
(۳) بدمذاق
(۴) برگ، پتا
(۵) صبح ہو جانا بھی نہیں بلکہ بھور ہو جانا بولتے ہیں۔
(۶) اور اُس نے ادنیٰ توجہ بھی نہ کی۔

غزل (۱۶۵)

(۱) ن : دل کو پھر ایک بے قراری ہے

(۲) ن : ناخن اب پھر کریدتا ہے جگر

(۳) ص

(۴) ص

(۵) پھر وہی رنج و آلام والی ہماری زندگی ہے

(۶) Court-محکمہ

(۷) Criminal Court-محکمہ جنائی

(۸) سرشتہ دار-Record Keeper

(۹) درخواست

(۱۰) شاہد-Witness

(۱۱) پیشی-Hearing۔ استماعِ دعویٰ

(۱۲) ص

غزل (۱۶۷)

(۱) بدمزہ

(۲) دست کے ساتھ لفظ خاک کے یہ معنی ہوں گے کہ دستِ مجنوں جو مرنے کے بعد خاک ہو گیا ہے اُس خاک میں [اگر دانے کے بدلے نوکِ نشتر بوئیں تو وہاں سے رگِ لیلیٰ اُگے۔ ظ]

غزل (۱۶۸)

(۱) الم = رنج اس میں ''لم'' تاکیدِ نفی کی بو دیتا ہے۔ ۱۲

(۲) Good

(٣) Good
(٤) Good
(٥) Good
(٦) Good
(٧) Good
(٨) Good
(٩) Good
(١٠) ن : اس طرف دیکھنے میں
(١١) ن : اُٹھے وفا سے ہاتھ وہ ان کو علم ہوئے

غزل (١٦٩)

(١) تموج
(٢) مُخوش

غزل (١٧٠)

(١) ن : ہاں
(٢) ن : جاوہ
(٣) لیکن اب کان مژدہ سے اور آنکھ نظارہ سے محروم ہے۔ اس لیے ایک کو دوسرے پر رشک نہیں۔ لہٰذا ان دونوں کی آپس میں صلح ہے۔
(٤) اُسے
(٥) ترے جواہر طرف کُلہ کو کیا دیکھیں   ہم اوج طالع لعل و گہر کو دیکھتے ہیں

(۶) ے خوار

(۷) ''ہے'' محذوف مانیں۔

غزل (۱۷۱)

(۱) بحر منسرح مثمن سالم مستفعلن۔ مفعولات چار بار۔ بحر منسرح مثمن۔ عروض ضرب منحور۔ باقی مطوی۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فع

(۲) تیری

(۳) ص

غزل (۱۷۴)

(۱) بگفتار آمدن

(۲) وہ اشک خونیں کیا جن کے ساتھ جگر کے ٹکڑے نہ بہیں؟

(۳) ن : بھی لذت

(۴) ص

(۵) حاصل ہوگا کہ ہم نے خوب ستایا۔

غزل (۱۷۵)

(۱) ص

(۲) ص

(۳) ن : بے طلب دیئے میں ہوتا ہے مزہ ہی کچھ اور

(۴) ص ص ص

(۵) فرہاد کو تیشہ رانی میں کمال حاصل تھا، یہی کمال شیریں سے ہم سخن ہونے کا باعث ہوا۔

(۶) اَلْاُمُوْرُ بِالْخَوَاتِیْمِ

(۷) موجودات

(۸) اللہ

(۹) ص

(۱۰) أَهلُ الجنّةِ بُلْهٌ

غزل (۱۷۶)

(۱) ص

(۲) ص

(۳) ص

(۴) عشرت بہ معنی خوش زندگانی کردن۔ صحبت = ہم کلامی۔ ہم نشینی۔

غزل (۱۷۷)

(۱) ہم جلاد کے سامنے چلے ہیں۔

(۲) مجتث مثمن مخبون مفاعلن فعلاتن چار بار

(۳) ن : پھر

(۴) جگر خون بناتا ہے اور دل تقسیم خون کرتا ہے اور دم بہ معنی نفس فارسی میں اور عربی میں بہ معنی خون اور اردو میں بہ معنی جان ہے۔ اسی ذو معنین ہونے سے غالب فائدہ اٹھا رہے ہیں۔

غزل (۱۷۸)

(۱) دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ قافیہ "گلا" کہنا تھا۔ تکرار بری معلوم ہوتی۔
(۲) ن : "دیتے" یا "لاتے"
(۳) ص

غزل (۱۷۹)

(۱) ص
(۲) ص
(۳) ص
(۴) جہاں
(۵) وہاں
(۶) لوہو
(۷) "ہو بھی" اور "کس امید" کو مایوسانہ لہجے پن پڑھو۔
(۸) ص ص ص
(۹) بے پناہ شعر ہے

غزل (۱۸۰)

(۱) ن : اگر
(۲) ص
(۳) ص ص ص
(۴) ص
(۵) ص

غزل (۱۸۳)

(۱) ”جاے شما خالی“ فارسی کا محاورہ ہے جس کی یاد ہو اور وہ یکا یک آن پڑے تو کہتے ہیں کہ آپ کے ہونے کی ضرورت تھی۔۱۲

(۲) یعنی اہل ہمت ہوتے [تو] اپنے کرم و بخشش سے دنیا کو لٹا دیتے ۱۲

غزل (۱۸۴)

(۱) مبہم

(۲) متقابل : بہ تکلف مقابل بننے والا۔ یعنی میرا جو ہمسر ہے چونکہ وہ حقیقۃً میرا مقابل نہیں لہٰذا میری روانیِ طبع دیکھ کر اُس کی سٹی بھول گئی۔۱۲

(۳) معدوم

(۴) پیچ کا نہ جاننے والا۔

غزل (۱۸۵)

(۱) مور ناچانا چا مگر اپنے پاؤں دیکھ کر ٹھُہر گیا۔

(۲) ن : بت بنا بیٹھا ہوں۔[بہ جاے ”میں متحیر و خاموش رہوں“ ط]

(۳) کثرتِ غم سے اُسے مسلسل و مربوط نہیں بیان کر سکتا۔

(۴) ن : عرق

غزل (۱۸۶)

(۱) Good

(۲) Good

(۳) جنگ

غزل (۱۹۰)

(۱) جتنا چاہنا چاہتے ہو اچھوں کو چاہو۔

(۲) ص

(۳) ص

(۴) ہم کو اس دل سے مواخذہ کرنا چاہیے کہ اسی نے ہم کو مصیبت میں ڈالا۔

(۵) ص

(۶) ص ص (خوب ہے)

(۷) ص

(۸) اب لکھنو میں بھی جمع کے ساتھ ''چاہیے'' کو بھی 'چاہئیں' بولتے ہیں۔

غزل (۱۹۱)

(۱) مجھ سے اور منزل مقصود سے دوری ہوتی جاتی ہے۔

(۲) شب تاریک ہجر میں سایہ کہاں سے ہو؟ کیونکہ سایہ تو جب ہوتا ہے جب کسی جسم کے مقابلے میں کوئی روشنی ہو، اس کو بہ حسن تعلیل گریز سے تعبیر کیا ہے۔ اگرچہ سایہ نہ ہونے کی یہ علت نہیں۔

(۳) کہ کہیں آتش دل سے وہ جل کے نہ رہ جائے۔

(۴) دوسرے

(۵) ن : فراغت

(۶) اب جب کہ آفتاب محشر نکلے گا، جبھی سایہ نمودار ہوگا۔

(۷) افسوس

غزل (۱۹۴)

(۱) معشوق

(۲) ص

(۳) ایطا= تکرار قافیہ از روے لفظ و معنی۔ شایگاں= قافیۂ ردی مستقل یا غیر مستقل۔ ۱۲

(۴) اردو میں مطلع کے سوا دیگر اشعار میں ایطا نہیں مانتے ہیں اور شایگاں اردو میں عیب نہیں۔

(۵) ص ص (خوبست)

(۶) کسی پر بن جانا ایک قسم کا کوسنا ہے، اس لیے اس محل پر اچھا نہیں، مگر غالبؔ نے اس کے لفظی معنی لیے ہیں یعنی وہ ایسے مجبور ہو جائیں کہ بغیر آئے اُن کو چارہ نہ ہو ۱۲

(۷) ن : ہی

(۸) ص

(۹) اپنا بہ معنی یگانہ اور غیر بہ معنی بیگانہ بغیر موصوف بھی بولتے ہیں۔

(۱۰) بُرے کا ضد

(۱۱) ص

(۱۲) ص

(۱۳) ''تم کو چاہوں کہ نہ آؤ'' تعجب کے لہجے میں پڑھو۔ یعنی یہ نہیں ہو سکتا۔ یا بہ طور استفہام پڑھو یعنی تمھارا نہ آنا چاہوں گا۔ حاصل یہ ہوا کہ تمھارا آنا چاہوں گا، مگر بلا لینے کے تدابیر واسباب میرے پاس نہیں۔

(۱۴) ص ص

(۱۵) اس کی وجہ نہ معلوم ہوئی کہ معشوق کا نہ آنا کیوں چاہیں گے؟

(۱۶) ن : سر پہ وہ بوجھ

(۱۷) ص ص

(۱۸) یعنی عشق وہ بار ہے، جس کا تحمل دشوار ہے۔

(۱۹) ص ص ص

(۲۰) عشق اپنے اختیار کی چیز نہیں۔

غزل (۱۹۳)

(۱) کہ یہ کس قسم کا جلوہ ہے

(۲) کوہ استعارہ ہے یار سنگ دل سے۔

(۳) ذوق نے بھی مصدر فارسی کہا ہے، مگر برا ضرور ہے۔

غزل (۱۹۴)

(۱) ص

(۲) نکہ کی

(۳) ن : کوئی

(۴) بدمذاق

(۵) (قوت) Force کے لیے ہے۔

غزل(۱۹۵)

(۱) نورالعین اور برخوردار پسر کو کہتے ہیں۔

(۲) ن : وہ آئے ہیں

غزل(۱۹۶)

(۱) غرور

(۲) مبالغے کی تیسری قسم غلو ہے جس کی تعریف ہی یہی ہے کہ جو عقلاً اور عادۃً دونوں طرح محال ہو۔۱۲

غزل(۱۹۷)

(۱) ص
تقطیع: فریاد= مفعول۔ کُکوہی= مفاعلن۔ نئی ہے= فعولن

(۲) اللہ

(۳) مثلِ تو

(۴) بے نظیر

(۵) اس مصرعے کا وزن بہ وجہ تسکین اوسط مفعولن۔ فاعلن۔ فعولن ہوگا۔ پرِ تج سی= مفعولن۔ کوہ شے= فاعلن۔ [نئی ہے= فعولن] بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف بروزن مفعول مفاعلن فعولن۔

(۶) تسکین اوسط

(۷) ماہ بہار/ اگر بہار

(۸) ماہ خزاں

غزل (۱۹۸)

(۱) اپنی ایذا دوستی کا اظہار مقصود ہے۔

غزل (۱۹۹)

(۱) ''بوالہوس'' سے ''بلہوس'' جس طرح ''بلعنبر'' ''بنی العنبر'' سے ہے۔

غزل (۲۰۰)

(۱) ن : بھی گویا
(۲) ن : سرشوریدہ
(۳) ظہوری فرماتے ہیں:

بر آں صید مسکیں چہ بیداد رفت   کہ در دام از یادِ صیاد رفت

(۴) رند

غزل (۲۰۱)

(۱) ن : کیونکہ
(۲) ن : ''عارض گل دیکھ کر روے نگار یاد آگیا'' لفظ نگار اس محل پر خوبی میں کچھ اضافہ کر رہا ہے۔

غزل (۲۰۲)

(۱) نامہ بر نے

(۲) محبوب

(۳) ایلچی را زوالے نیست

(۴) ہجر میں

(۵) موت

(۶) آج روز فراق

(۷) رقیب

(۸) کوچہ

(۹) ن : کہ میں کہوں

(۱۰) ''سر بازار ہم اپنا حال کیا بیان کریں'' اس بات کے کہوانے کے لیے سر بزار پرسش حال کرتا ہے۔ مقصود یہ ہے کہ میرا حال اس کو سنا منظور نہیں ۱۲

(۱۱) ''تمھیں'' کے ساتھ ''کہیے'' لکھنو میں نہیں بولتے۔ ''تمھیں کہو'' کہتے ہیں۔

(۱۲) سوائے میں (ی) برائے اضافت نہیں بلکہ زائد ہے۔ جیسے بخشائے میں۔ کریما بخشائے برحال ما

غزل (۲۰۳)

(۱) مستعد

(۲) دامن از چیزے افشاندن = ترک آن چیز کردن ۱۲

(۳) مجھے آمادۂ تجرد و ترک لباس پا کر عریانی مجھے پابند جسم کر گئی۔ یعنی لباس جسم سے آزاد نہ ہو سکا۔

(۴) اوران کی تیغ نگاہ کو تیز کر دیا۔ جس سے غم فراق سے جلد نجات مل گئی۔

(۵) بلبل کے پیچھے

(۶) ثانی بہ معنی مثل ونظیر ہے، نہ بہ معنی دیگر۔

غزل (۲۰۴)

(۱) اللہ کے اسما کی تسبیح عابد وزاہد جپا کرتے ہیں۔ غم میں اللہ یاد آتا ہے۔ خوشی اور راحت میں سب خدا کو بھول جاتے ہیں۔ میں خوشی میں اللہ کا نام "یارب" "یارب" کیا کرتا ہوں چنانچہ میرا خندۂ زیر لبی بہ منزلۂ ذکر خفی زاہد ہے۔

(۲) ۷۸۶ھ

(۳) ن : مانگیے

(۴) ص

غزل (۲۰۵)

(۱) اور آنکھوں میں بینائی آ گئی تھی۔

(۲) غرض بہ معنی نشانہ کے ساتھ ایہام تناسب ہے۔

(۳) دوسرے معنی: وہ آئیں گے اور ضرور آئیں گے۔ وعدہ کیا ہو یا نہ کیا ہو اے غالبؔ دیکھنا وہ آ کرتے نئے فتنے برپا کریں گے۔ کیونکہ ان کو آسمان کی فتنہ انگیزی سے اپنا مقابلہ کرنا مقصود ہے کہ کون زیادہ فتنہ انگیز ہے۔ غرض کہ ان کو آنے سے اور زیادہ مجھے ستانا مقصود ہے۔

غزل (۲۰۶)

(۱) ص

(۲) کھنچنا = تننا۔ اکڑنا۔ کھینچنا = اپنی طرف مائل کرنا

(۳) ص
(۴) مَیں
(۵) لوگ اُسے دیکھیں
(۶) ن : وہ
(۷) ص

غزل (۲۰۷)

(۱) آئینہ ورطۂ ملامت کیسے ہوا؟
(۲) رقیب کا

غزل (۲۰۹)

(۱) (بات) معمولی اور بڑی بات
(۲) ص
(۳) ص
(۴) ”خود آرا“ صفتِ عاشق مجھے اچھی نہ معلوم ہوئی۔
ن : سچ کہتے ہو، نازاں بھی ہوں، خود بیں بھی، نہ کیوں ہوں؟
(۵) ”گذرا“ خالی نہیں بولتے درگذرا محاورہ ہے۔
(۶) ص
(۷) ص ص ص
(۸) ص

غزل (۲۱۰)

(۱) ص ص
(۲) ص
(۳) ن : جب وہ کھپ جائے ن: جب وہ بیٹھ گیا
(۴) تجنیس مضارع
(۵) تجنیس خطی
(۶) اٹل
(۷) نفور
(۸) اور اس خون بہا (دیت) دیجیے۔
(۹) رفتارِ خرام

غزل (۲۱۱)

(۱) پاک شہدے آب گریہ سے ہوگئے
(۲) بے باق
(۳) کم از کم مفرد فصیح ہے
(۴) عشق
(۵) خاک ہوگئے۔ نگاہ ملتے ہی ڈھیلے اور نرم پڑ گئے۔

غزل (۲۱۲)

(۱) مینا : صراحی سبز رنگ شیشے کی۔

غزل (۲۱۵)

(۱) کب تک خیال طرۂ لیلیٰ کرے کوئی کہ لیلیٰ کی زلف غبار آلودہ ہو، جب کہ سارا عالم غبارِ وحشتِ مجنوں سے پُر ہے تو زلف کو کیسے محفوظ رکھ سکتے ہیں؟

(۲) بہ کثرت الفاظ دو لفظِ عربی سے بہ ترکیب فارسی زبانِ فارسی میں رائج ہیں۔

(۳) ''تجھ کو دیکھا کرے کوئی'' بہ وجہ تسکینِ اوسط حشو کے دونوں رکنوں کا وزن فعلاتن مفعول فاعلن بجائے فاعلات مفاعیل فاعلن ہوگا۔

(۴) ن ہر سنگ و خشت کانِ یاقوت و لعل ہے

(۵) سنگ و خشت کو صدف سے اور شکست کو گوہر سے استعارہ کرنے میں وجہ جامع نہ معلوم ہوئی۔ پھر سر پھوٹنے سے جو خون نکلے گا اسے لعل کہہ سکتے ہیں نہ موتی ۱۲

(۶) ن سر بر نہ ہوگی وعدۂ صبر آزما سے عمر

غزل (۲۱۶)

(۱) ص

(۲) ص

(۳) ص

(۴) کہیں: سخت و ست اور اچھا برا جو کہیں

(۵) ص ص

(۶) بَیر = دشمنی

(۷) ص ص

غزل (۲۱۷)

(۱) "شاخ" تنِ مار اور "گل" سر مع کفچہ مار ہے۔
(۲) یہ: یوں۔ اس طرح
(۳) پچھنے لگانا محاورہ ہے ۱۲

غزل (۲۱۹)

(۱) کوکبہ: Body Guard Procession

غزل (۲۲۰)

(۱) چونکہ نکلنا آدم کے لیے کہا تھا، اس لیے طرز ادا مقتضی اس کا تھا کہ اپنے لیے بھی نکلنا کہیں۔
(۲) بدمذاق
(۳) ص
(۴) کسی پر دم نکلنا = جان جانا: اُس پر والہ و شیدا ہونا۔
(۵) ص صؔ ص

غزل (۲۲۱)

(۱) پتنگا چنگاری پر سے اُچھلکے فنا ہو جاتا ہے۔ صدا ایسی لطیف چیز بنا ہوں تب بھی بہار ایسی گراں وقار چیز کے لیے بار خاطر ہوتا ہوں۔ اب اے شرار جستہ آخر تو ہی بتا کہ میں کیا ہو جاؤں؟ شرار جستہ سے تخاطب کرنے سے غرض یہ ہے کہ تیری طرح ایک سکنڈ میں تڑپ کے فنا کیسے ہو جاؤں؟ ۱۲

(۲) کنجِ قفس: دنیا یا فلک

غزل (۲۲۲)

(۱) کے ذوق

غزل (۲۲۳)

(۱) لب
(۲) کرتی

غزل (۲۲۴)

(۱) ڈھنگ
(۲) ن : قدم پر جو وہ اُس طرف سے گرا تو کہنے لگی اُس وہ کو مسکرا
ن : مسکرا کر اُس سے وہ کہنے لگی
(۳) ن : شیشے میں گویا پری پنہاں ہوئی ہے بادہ سے
”سے“ بمعنی اور از بیانیہ کا بدل یا ترجمہ ہے، یعنی شراب کی پری۔
(۴) نبض پری مشبہ بہ موج شراب سہی، مگر عزامؔ خاں پری کو شیشے میں اتارتے ہیں اور شراب کو پری کہتے ہیں۔ موج اور نبض کے ذکر کی کیا ضرورت آپڑی؟

غزل (۲۲۶)

(۱) سیاہی نوشتہ کاغذ پر گر کے تحریر کو سیاہ کر دیتی ہے۔

غزل (۲۲۷)

(۱) یعنی باوجودیکہ نالہ کا ہجوم ہے، مگر ایک فریاد بھی عجز حیرت کی وجہ سے پیش نہیں کر سکتی۔ چنانچہ خموشی جو لازم حیرت ہے وہ ریشۂ نیستاں سے اظہارِ عجز و مغلوبیت لیے تنکا دانت میں دابے ہے۔

(۲) ن : کرتا ہے

(۳) فارسی محاورہ تربیت دادن کا ترجمہ بنابر عادت کر دیا ہے۔

غزل (۲۲۸)

(۱) خموشی میں ایک ادا لائق تماشا پیدا ہوتی ہے۔

(۲) ن : نگاہ چشم ہی سے سرمہ سا نکلتی ہے

ن : نگاہ چشم تری سرمہ سا نکلتی ہے

ن : صدا بھی دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

ن : صدا نفس سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

ن : صدا گلے سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

(۳) نگاہ کا دل سے نکلنا کچھ سمجھ میں نہ آیا۔

(۴) نگاہ جو تیری چشم سے نکلتی ہے وہ خموشی کے سرمے سے آلودہ نکلتی ہے۔ یہ نگاہِ سرمہ آلودِ خموشی قتالِ عالم ہے ۱۲

غزل (۲۲۹)

(۱) ن : آہو کا مغز نافۂ دشت تتار ہے

(۲) ن : چشم بنی

(۳) ص

(۴) (مہیا کر) ایسا حذف اردو میں اچھا نہیں۔

غزل (۲۳۰)

(۱) نگاہیں کس کی یہ منہ کھلا

(۲) ص

غزل (۲۳۱)

(۱) خالی از ادا نہیں ہے۔

(۲) شبنم

(۳) دونوں (ہے) کی جگہہ (ہست) لانے سے فارسی کا شعر ہو جاتا ہے۔

(۴) یہاں صرف جی جلنا نہیں کہا گیا ہے۔ اردو میں کسی سے جی جلنے کے معنی اس پر غصہ آنے کے ہیں اور کسی پر جی جلنا فارسی محاورہ "برکسے دل سوختن" کا ترجمہ ہے اور یہ اردو میں کسی معنی کے لیے مستعمل نہیں۔ شاداںؔ بلگرامی

(۵) ن ۔ قفسی۔ قفسی رنگ قفس سے قفسِ آہنی مراد ہے اور رنگِ بلبل رنگِ آہن سے ملتا جلتا ہوتا ہے۔ قمری آتشِ عشق سے جل کر کفِ خاکستر ہو گئی اور بلبل جل کر یہ رنگِ آہن ہو گئی۔ جگرِ عاشق جو جلا تو اس کا پتہ صرف نالہ وفغاں سے لگتا ہے۔

(۶) مجُز۔ قمری آتشِ عشق سے جل کے مٹھی بھر راکھ ہو گئی اور بلبل جل کے برنگِ قفس آہنی ہو کر رہ گئی۔ مگر اے نالہ تو ہی بتا کہ جگر سوختۂ عاشق کا آخر نشان کیا ہے؟ وہ تو جل کے معدوم محض ہو گیا۔ اور مجُز سے یہ معنی ہوں گے کہ جلے ہوئے دل کا نشان بجز نالہ کشی اور کچھ نہیں

[جلد بندی میں آخر کے دو تین لفظ کٹ گئے ہیں۔ ظ]

(۷) اے نالہ کی جگہ "مجُز نالہ" ہو تو صاف ہو جاتا ہے۔

(۸) ن : خو نے تری افسردہ کیا جذبۂ دل کو
ن : خو نے تری افسردہ کیا جوشِ جنوں کو
ن : افسردہ کیا خواہشِ دل کو تری خو نے
ن : افسردہ کیا حسرتِ دل کو تری خو نے

(۹) ص

(۱۰) تیغِ ستم کو آئینۂ تصویر نما کہہ رہے ہیں ۔ اسی سے حالت شہیدانِ گذشتہ کی معلوم ہو رہی ہے۔ کسی مزہ چکھے ہوئے کے کہنے کی کیا ضرورت؟

(۱۱) ص ص

(۱۲) ص ص ص

(۱۳) تیرا تو خدا ہے

غزل (۲۳۲)

(۱) ن : طور

(۲) ص

(۳) ص

(۴) ص

(۵) ص

(۶) "پرواں" کانوں کو ناگوار ہے ۱۲

(۷) ص ص

(۸) خوب ہے

غزل (۲۳۳)

(۱) یہ رنج بہت ہے کہ سے گمنام کم ہے (اس مصرع میں تعقید ہے)

(۲) اصرار

غزل (۲۳۴)

(۱) ضبط
(۲) نالۂ آتشناک
(۳) دیکھیے اب کیا عذاب لاتے ہیں؟
(۴) خیالی
(۵) گریہ کا طوفان لانے پر ہم آمادہ ہیں۔

غزل (۲۳۵)

(۱) حں
(۲) اس کا رشک ہے
(۳) بار دراصل باری خالق تھا۔ قاضی سے قاض کی طرح بار ہوا۔ اہل فارس حرف آخر کو ساکن کردیتے ہیں۔
(۴) مجھے ''یادگار غالب'' سرسری طور سے دیکھنے پر اس شعر کے معنی نہ ملے۔ [حالیؔ نے اس شعر کے معنی ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں لکھے ہیں۔ ظ]

۱۴؍دسمبر ۴۵، معادل ۶؍محرم الحرام ۱۳۶۵ھ کو مطالعۂ غزلیات ختم ہوا۔ سید اولاد حسین شاداںؔ بلگرامی۔

دوبارہ پھر ۲۷؍جولائی ۴۶ء مطابق ۲۷؍شعبان ۱۳۶۵ھ کو نظر ثانی ڈالی۔

قصائد

☆ در منقبتِ جناب امیر المومنین علی علیہ السلام

(۱) غرض مقابلِ جوہر بہ فتحتین ہے نہ بہ سکونِ ثانی۔

(۲) ن: تازہ ہے دانۂ نارنج کے مانند شرار

(۳) مستوں کی طرح ابر کے جھوم جھوم کر آنے سے حسرت بادہ نوشی گل چینیِ طرب کر رہی ہے۔ کیونکہ کثرتِ تراکمِ ابر سے ممکن ہے کہ دونوں عالم کا فشار ہو جائے اور آئندہ موقع گل چینیِ طرب کا نہ ملے ۱۲ اشاداں

(۴) معموریِ شوقِ بلبل سے مراد کثرتِ گل کا ہونا ہے ۱۲

(۵) طاؤس شکار یعنی کاغذِ آتش زدہ ایسا نقش و نگار والا ہو رہا ہے کہ جس کے مقابلے میں نقش و نگارِ طاؤس مات ہے ۱۲

(۶) جب کسی چیز کو کسی سے تشبیہ دے لیتے ہیں تو لوازمِ مشبہ بہ مشبہ کے ساتھ ذکر کر سکتے ہیں۔

(۷) بلندی

(۸) پنکھا۔ بادزن

(۹) سبب تو موجود ہے کہ پرِ کاہ کو پری کے پر پر فوقیت ہے، پھر ادنیٰ کو کیوں اختیار کرے؟ روضۂ مطہرہ کی عظمت سے وہاں کا تنکا بھی پری کے پر پر مرجح ہے۔

(۱۰) ن : نفس

(۱۱) ن : نقشِ ہر پا ہے اک آئینۂ بختِ بیدار

(۱۲) "سیر" سلوک و معرفت کی اصطلاح ہے۔

(۱۳) حج میں بے سلا ساری نما لباس جامۂ احرام کہلاتا ہے۔

(۱۴) روضہ

(۱۵) حضرت علیؑ

(۱۶) طاؤس کے پروں میں گول آئینوں کی طرح چمک دار نقش و نگار ہوتے ہیں اور رقص طاؤس بھی بہ منزلہ جلوہ ہے۔

(۱۷) و (۱۸) ن ہے

(۱۹) کو : کے لیے

(۲۰) جامِ محبت

(۲۱) لَحْمُکَ لَحْمِیُ وَ دَمُکَ دَمِیُ

(۲۲) جناب نظم کا خیال کہیں سے کہیں پہنچ گیا۔ یہ شعر اور بعد والا گریز بہ طرفِ دعا اور دعا میں ہے۔ فرماتے ہیں کہ آئینۂ دستِ دعا میں جوہر تاثیر کے ہیں یعنی یہ دعا مقبول ہی ہوتی ہے اور اس دعا میں دو تاثیریں ہیں۔ دوستوں کے حق میں تو نازشِ مژگاں کا موجب ہوتی ہے اور دشمنوں کے حق میں خارِ غم بنتی ہے۔

(۲۳) الفاظ مژگان و خار بہ وجہِ تشابہ جوہر لائے، ورنہ صاف یوں ہوتا ہے:

ع اک طرف موجبِ شادی و دگر سو غم خار

(۲۴) یہ شعر یوں ہو:

مردمک سے ہو عزا خانۂ اقبالِ نگاہ خاکِ درِ چشم کو جس کی نہ ہو کحل الابصار

پہلے مصرع کا تیسرا رکن بہ وجہ زحافِ تسکین مفعولن ہوگا۔

(۲۵) شاعر

(۲)

☆ قصیدہ در مدحِ جنابِ امیر

(۱) ن : تذکرۂ

(۲) امتیاز

(۳) سرو برگ بہ معنی سروسامان

(۴) لَوْ كُشِفَ الْغِطَاءُ لَمَا ازْدَدْتُ يَقِيناً۔

(۵) مصدر بہ معنی فاعل

(۶) خاکہ

(۷) ن : ہو جو وہ باعثِ ایجاد، جہاں گرمِ خرام   ہر کفِ خاک بنے مایۂ یک تازہ زمیں

(۸) ن : کثیت ہی سے اسی کے ہے یہ رتبہ کرہ ہے

(۹) ن : اُن کی

(۱۰) ن : اڑ جائے

(۱۱) ضَرْبَةُ عَلِيٍّ يَوْمَ الْخَنْدَقِ أَفْضَلُ مِنْ عِبَادَةِ الثَّقَلَيْنِ

(۱۲) خانۂ کعبہ میں دوشِ نبی پر چڑھ کے بتوں کو توڑنے کی طرف تلمیح ہے

(۱۳) نشانِ ناصیہ سائی

(۱۴) پہلے دل جلتا ہے پھر آنسو نکلتا ہے

(۱۵) ن: اُس کا قدم اور میری جبیں

(۱۶) صرف دو قف میں سجع با عیب ہے۔ کیوں کر اختلاف حرف قید موجود ہے۔

(۳)

☆ قصیدہ در مدحِ بہادر شاہ

(۱) ستائیسویں [طبع اول میں یہاں ’’چھبیسویں شب‘‘ تھا، شاداںؔ نے اسے قلم زد کر کے ’’ستائیسویں‘‘ بنا دیا ہے۔ ظ]

(۲) اٹھائیسویں [طبع اول میں یہاں ’’ستائیسویں شب‘‘ تھا، شاداںؔ نے اسے اٹھائیسویں

بنا دیا ہے۔ ظ]

(۳) نہ دیا [طبع اول میں یہاں "دکھائی دے گیا" ہے، شاداںؔ نے نسخے کی علامت بنا کر "نہ دیا" لکھا ہے، لیکن ان کی یہ تینوں اصلاحیں نادرست ہیں۔ ظ]

(۴) یہ گردش زمانہ ہے

(۵) مں

(۶) ن : سبھوں نے جان لیا

(۷) چغل خور

(۸) بدر

(۹) شراب

(۱۰) دوسرے انعامات

(۱۱) [طبع اول میں "چابنا" کے بجائے "چاہنا" چھپ گیا ہے۔ یہ حاشیہ اسی سے متعلق ہے۔ ظ] لگام چابنا اور چبانا فارسی لگام خائیدن کا ترجمہ ہے جس کے معنی گھوڑے کی نافرمانی اور سرکشی کرنا۔ مگر ترجمہ کے یہ معنی اردو میں نہیں (چاہنا) طباعت کی غلطی ہے ۱۲

شاداںؔ

(۱۲) کفرِ عشق کسی حالت میں نہ چھوٹے گا۔

(۱۳) برزخ

(۱۴) اللہ

(۱۵) انصاف و اسلام میں جو وزن ہے۔ اسی کا نام صنعتِ مُرجّح ہے۔

(۱۶) تواضعاً مہمان کا مرتبہ زیادہ مانا جاتا ہے اکرمو الضیف جس پر دال ہے۔ مگر یہاں میزبان کا مرتبہ زیادہ مقصود ہے ۱۲

(۱۷) لوحشہ اللہ

(۱۸) لوحش اللہ کلمہ تعظیم و استعجاب و تحسین و دعا

۱۴ے

(۱۹) ن : مانتے

(۱۰) رُہام: پسر گودرز۔ گودرز: پسر قارن بن کاوہ آہنگر و دیگرے پسر گشواد کہ پدر گیو باشد۔ گیو نام پسر گودرز۔ بیژن: پسر گیو و خواہر زادۂ رستم، بر منیژہ دختر افراسیاب عاشق بود۔ ہر چہار از نژاد کاوہ آہنگر بودند ۱۲

(۲۱) شمشیر

(۲۲) خرام بغیر ترکیب فارسی اردو میں مستعمل نہیں۔ اس لیے چال اور رفتار پر قیاس کر کے مؤنث ہونا چاہیے۔

(۲۳) قدرت

(۲۴) ارقام جمع رقم بہ معنی تحریر

(۴)

☆ قصیدہ در مدحِ بہادر شاہ

(۱) ن : اختر

(۲) پہلے شعر کا پہلا مصرع اور دوسرے کا دوسرا مصرع "نگارِ آتشیں رُخ" سے معشوق مراد لینے کو مانع ہے۔

(۳) صرف نظر بندی تھی ورنہ حقیقۃً وہ جامِ زر تھا۔

(۴) تمھارے لیے افلاک و نجوم پیدا کیے ہیں۔

(۵) چہرہ اصطلاحِ فوج ہے

(۶) یہ تو کوئی مشکل بات نہیں کہ اس لفظ آزر کو بہ زاء ہوز تجویز کر لیں تا کہ یہ مصیبت نہ اٹھانا پڑے۔ جامع اللغات میں ذال معجمہ سے لکھا اور پدر ابراہیم معنی بتائے۔

(۷) ن : اختر

(۸) یعنی یہ بادشاہ کے لیے کیا کام کریں گے؟

(۹) مناسبتِ لفظی سے مراد: مہ، مہر، محور سب الفاظ میم سے شروع ہوتے ہیں۔ اسے لزوم مالا یلزم کہتے ہیں ۱۲

(۱۰) جزا محذوف (تو جائیں)

(۱۱) اُس کا (علاج) کیا کریں؟ اُس کو (لے کے) کیا کریں؟ یعنی وہ غیر مفید ہے۔

(۱۲) سوز

(۱۳) اشک

(۱۴) "دیکھنا" تحذیر کے لیے

(۱۵) کا دیکھا۔ دیکھے ہے۔ مدح۔ ممدوح۔ عرض و جوہر سب واحد کے صیغے ہیں۔

(۱۶) مدح

(۱۷) ممدوح

(۱۸) تام

(۱۹) (ک)

مثنوی

در صفتِ انبہ

(۱) کھول دے تو درِ خزینۂ راز

(۲) شیریں بیاں

(۳) ثمر

(۴) شاخ

(۵) ن : اس سہولت سے دے نہ سکتا جان

(۶) قصیدہ کہہ کر سال بھر اس کی ترمیم و تنقیح کیا کرتا تھا۔ اس کے بعد سُوقِ عُکاظ میں بعد ختمِ حج جو میلہ ہوتا تھا، اس میں پڑھتا تھا۔ عربی میں حَوْل بہ معنی سال ہے۔ ای وجہ سے اس کے کلام کو حَوْلیّات کہتے ہیں۔

(۷) نُخیفا ایک کلمہ منقوطہ اور ایک مہملہ

(۸) بُد

(۹) رَبْ رُبْ کی تجنیس ہے جس کے معنی شیرہ کے ہیں اور ناس میں بو اَنَنَاس کی آتی ہے اس رعایت سے لائے۔

(۱۰) مائدہ [یعنی دسترخوان۔ ظ]

(۱۱) كَمْ تَرَكُوا مِنْ جَنّٰتٍ وَّعُيُوْنٍ وَّ زُرُوْعٍ وَّ مَقَامٍ كَرِيْمٍ وَّنَعْمَةٍ كَانُوْا فِيْهَا فَاكِهِيْنَ [الدخان:۲۶-۲۷]

(۱۲) پڑھ

(۱۳) نَواۃ: عربی میں گٹھلی کو کہتے ہیں۔

(۱۴) زادِ راہ

(۱۵) ہو سکتا ہے کہ ولی عہد مراد نہ لیں بلکہ خود بادشاہ

(۱۶) مالکِ مُلکِ زمانہ

(۱۷) اس کے آگے کا شعر بتاتا ہے کہ یہ شعر بھی مدحِ بہادر شاہ میں ہے۔

(۱۸) ن: جاہ و جلال

(۱۹) ن: جمال و کمال

(۲۰) صنعت کے لیے (تو) ہیں (مگر)

(۲۱) کارفرما و بخت، چہرہ آرا و تخت میں ترصیع تو ہے۔ باقی دین و دولت، تاج و مسند میں صنعتِ مُرَجّح ہے ۱۲

(۲۲) ”ہے گو“ میں سے جب (ی) حذف ہو جائے تو (گو) پیدا ہو جاتا ہے۔

قطعات

(۱)

(۱) تاج

(۲) توفیر=زیادتی

(۳) ثور. خانۂ شرف ماہ

(۴) برج حوت: خانۂ شرف زہرہ

(۵) اقبال سامنے آنا

(٦) عُمرو

(۲)

(۱) بغیر سمجھے

(۲) ن: بیاں کرتے تھے تم پر ہم مخالف اس کے رہتے تھے

(۳) فارسی تقریر کردن کا ترجمہ بنا بر عادت مستزہ کر دیا ہے۔

(۴) دونوں اعتراض صحیح ہیں۔

(۳)

(۱) تر و تازہ

(۲) ''ہَف'' یا ہَف ''ہَبَڑ ل'' ''ہَپ'' کر جانا. کھا جانا۔ نگل جانا یعنی نظر بد نگل لی جائے یعنی نظر بد نہ لگے۔

(۴)

☆ فی البدیہہ اشعار در صفتِ چکنی ڈلی

(۱) تعویذ

(۲) حسینان

(۳) ن: یا اُسے داغِ دل

(۴) داغِ دل تو مشہور ہے انھوں نے داغِ جگر کہا ہے

(۵) بھٹنی

(۶) مانستن

(۷) دانستن سے دانا

(۸) حجرالاسود دیوارِ حرم سے اور نافۂ آہوے ختن سے مناسبت رکھتا ہے اور یہ دو تشبیہیں ہیں۔

مزید برآں آہوے حرم شعرا میں بہت مشہور ہے۔

(۹) ن · وضع میں اُس کی سمجھیے اُسے قافِ تریاق

(۱۰) لفظ مسیحا کی خوبی نہ معلوم ہوئی۔

(۱۱) سرِخم

(۱۲) ن : جو رندوں کو بہت عزیز ہے۔

(۱۳) تکمہ : زبان حال میں ڈگمہ کہتے ہیں اور بوتام کا مترادف ہے۔

(۱۴) ن : اور چکنی ڈلی کو اُس کا سویدا کہیے

کیونکہ اردو میں حشفہ کے معنی بھی ہیں۔

(۶)

(۱) شیرہ

(۲) ضمیر: بدلِ اسم گذشتہ (Pronoun)

(۳) وقعۂ لطف ۔ واقعۂ کربلا [واقعہ کربلا کے لیے ”وقعہ الطف“ کی تعبیر مناسب نہیں معلوم ہوتی ہے۔ ظ]

(۷)

(۱) کنگنا گر ہاتھ میں الخ
(۲) علی کا عین گر گیا
(۳) ن : مکرّر: دُہرا
(۴) ن : آپے
(۵) ن : تاباں

(۸)

(۱) خطاب بہادر شاہ

(۹)

(۱) اہل تسنن کی روایت ہے کہ مرض الموت سے کسی قدر افاقہ نبی کریم [صلی اللہ علیہ وسلم] کو چہار شنبہ آخری ماہ صفر کو ہوا تھا اور وہ آبادی سے باہر تشریف لے گئے تھے۔

(۲) ن : یوں مان لو کہ بیچ سے الخ

(۱۰)

(۱) حل ہو

(۲) جو حرف شرط بمعنی اگر کہا ہے۔ اگرچہ ضمیر صلہ ہے۔

(۳) أَطِيعُوا اللّٰهَ وَ أَطِيعُوا الرَّسُولَ وَ أُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ۔ [النساء ۵۹]

(۴) امیری

(۵) ن: آب رواں میں بھی

(۶) انہماک

(۷) ن: حکایت

(۸) آستانہ

(۱۴)

(۱) براعت استہلال

(۲) سرد

(۳) ن : گو ہے زار و نزار ن: جو ہے سخت نزار ن: اور ہے وہ نزار

(۴) تکرار: اتنا نہیں اتنا سود لیں گے۔

(۵) دلّی میں اب بھی قلم کو مونث بولتے ہیں

(۶) اُدھار لفظ عام ہے

(۱۵)

(۱) شادی (ترکی)

(۱۶)

(۱) ناہید: دختر نار پستان۔ سیارۂ زُہرہ کو کہتے ہیں۔

(۲) ۱۸۵۴ء

(۱۷)

(۱) یا سینے پر دونوں ہاتھ رکھتے ہیں۔

رباعیات

(۲)

(۱) عَرَق بہ فتحتین ہے، نہ بہ سکونِ ثانی بہ معنی (پسینہ)Sweat

(۳)

(۱) لڑکوں [سے] عشاق بھی مراد ہو سکتے ہیں۔

(۴)

(۱) و (۲) برداشت کی
(۳) اعادہ

(۵)

(۱) KITE

(۷)

(۱) ن : درِ عیش کا بند ہو گیا ہے غالبؔ

(۲) جناب نظم کے اعتراض سے بعض اہل مطابع نے ایک رُک نکال ڈالا۔ پہلے وزن کا عیب تھا، اب بے معنی ہو گیا۔ رک کے بند ہونے کے کوئی معنی نہیں۔ رکنا اور بند ہونا مترادف ہے۔ رک رک کر بند ہونے کے معنی بہ تدریج بند ہونے کے ہیں اور اسی کی ضرورت ہے۔

(۱۱)

(۱) علم

(۲) عدل

(۳) ن : اب رشتۂ عمر میں گرہ جو ہے پڑی ن: یہ رشتۂ عمر میں پڑی ہے جو گرہ

(۱۴)

(۱) اہل استطاعت کام پورا کرنے میں ڈھیل دیتے ہیں

(۲) خدا سے کہو (مانگو) کیا خوب۔ اللہ اللہ: کلمۂ حیرت و تعجب و شکوہ و شکایت

(۳) وہ : خدا

(۴) ٹال مٹول کرنے والے

(۱۵)

(۱) یقین

(۲) بہ لسان۔

مآخذِ مقدمہ و حواشی

(الف) کتابیں

۱۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، طبع دوم ۱۹۸۲ء

۲۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، مرتبہ ابرار عبدالسلام، ملتان، طبع اول ۲۰۰۲ء

۳۔ الأرجوزة السينائية، حسين بن عبدالله بن سينا، مطبع مصطفائی، لکھنؤ ۱۲۶۱ھ

۴۔ اردو شاعری میں صنائع و بدائع، ڈاکٹر رحمت یوسف زئی، حیدرآباد ۲۰۰۳ء

۵۔ اردو لغت (تاریخی اصول پر) اردو لغت بورڈ، کراچی

۶۔ اردوے معلّیٰ، اسداللہ خاں غالبؔ، مطبع مجتبائی، دہلی ۱۸۹۹ء

۷۔ اردوے معلّیٰ، اسداللہ خاں غالبؔ، مطبع کریمی، لاہور ۱۹۲۲ء

۸۔ اساس الاقتباس، خواجہ نصیرالدین طوسی، مرتبہ مدرس رضوی، تہران ۱۳۲۶ شمسی

۹۔ اصلاحات غالب، نظم طباطبائی، مرتبہ عبدالرزاق راشدؔ، حیدرآباد ۱۹۲۶ء

۱۰۔ الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت ۱۹۸۰ء

۱۱۔ ألفيه ابن مالك، محمد بن عبدالله بن مالك الأندلسي، تحقيق خالد الرشيد، دار الرشيد ۱۹۹۱ء

۱۲۔ امثال و حکم، علی اکبر دہخدا، تہران ۱۳۱۰ شمسی

۱۳۔ امراؤ جان ادا، مرزا محمد ہادی رسوا، مرتبہ تمکین کاظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۲ء

۱۴۔ املاے غالب، رشید حسن خاں، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، طبع اول ۲۰۰۰ء

۱۵۔ انتخاب قصائد اردو، ڈاکٹر ابو محمد سحرؔ، بھوپال، طبع چہارم ۱۹۹۵ء

۱۶۔ إنجاح الحاجة (حاشية سنن ابن ماجة) الشيخ عبدالغني المجددي الدهلوي المدني، رشیدیہ، دہلی سنہ ندارد

۱۷۔ أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ۱۹۹۶ء

۱۸۔ بحر الفصاحت، حکیم محمد نجم الغنی، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۱۷ء

۱۹۔ برہانِ قاطع، محمد حسین بن خلف تبریزی برہان، تحقیق دکتر محمد معین، تہران ۱۳۶۱ شمسی

۲۰۔ بزمِ غالب، عبدالرؤف عروج، ادارہ یادگارِ غالب، کراچی ۱۹۶۹ء

۲۱۔ بہارستانِ اشعار، مرتبہ سید محمد علی خاں بہادر موسوی صفوی، مطبع دلکشا، فتح گڑھ (فرخ آباد) سنہ ندارد

۲۲۔ بہارِ عجم، ٹیک چند بہار، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۱۶ء

۲۳۔ تبصراتِ ماجدی، مولانا عبدالماجد دریابادی، مرتبہ عبدالعلیم قدوائی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۲۰۰۹ء

۲۴۔ تجلیات (تاریخ عباس) (۱۳۳۳ھ) مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی، نظامی پریس، لکھنؤ سنہ ندارد

۲۵۔ تذکرہ ماہ وسال، مالک رام، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۹۱ء

۲۶۔ تذکرہ میخانہ، ملا عبدالنبی قزوینی، مرتبہ احمد گلچین معانی، ایران، طبع چہارم ۱۳۶۳ شمسی

۲۷۔ تعبیرِ غالب، پروفیسر نیر مسعود، کتاب نگر، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

۲۸۔ تفہیمِ غالب، شمس الرحمٰن فاروقی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

۲۹۔ تلاشِ غالب، نثار احمد فاروقی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۹ء

۳۰۔ تلامذۂ غالب، مالک رام، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، طبع دوم ۱۹۸۴ء

۳۱۔ توزکِ جہانگیری، نورالدین جہانگیر، مطبع نول کشور، لکھنؤ سنہ ندارد

۳۲۔ تهذيب التهذيب، أحمد بن علي ابن حجر العسقلاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت ۱۹۹۲ء

۳۳۔ جامع الترمذي، محمد بن عيسى الترمذي، کتب خانہ رشیدیہ، دہلی سنہ ندارد

۳۴۔ جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دار صادر، بيروت ۱۹۶۳ء

۳۵۔ جہانِ غالب، قاضی عبدالودود، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۵ء

۳۶۔ خزانۃ الأدب، عبدالقادر البغدادی، بولاق، مصر ۱۲۹۹ھ

۳۷۔ خزانۂ عامرہ، میر غلام علی آزاد بلگرامی، مطبع نول کشور، کان پور ۱۸۷۱ء

۳۸۔ خم خانۂ جاوید، لالہ سری رام، جلد اول، مطبع نول کشور، لاہور ۱۹۰۸ء

۳۹۔ خم خانۂ جاوید، لالہ سری رام، جلد ششم، مرتبہ خورشید احمد خاں یوسفی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۰ء

۴۰۔ خواب باقی ہیں، آل احمد سرور، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۲۰۰۰ء

۴۱۔ دبستانِ آتش، شاہ عبدالسلام، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، طبع اول ۱۹۷۷ء

۴۲۔ دبستانِ گورکھ پور، مسلم انصاری، گورکھ پور ۱۹۹۷ء

۴۳۔ دہ ہزار مثل فارسی، دکتر ابراہیم شکورزادہ، ایران ۱۳۷۲ شمسی

۴۴۔ دی فلاسفی آف ریٹورک (THE PHILOSOPHY OF RHETORIC) جارج کیمبل (GEORGE CAMPBELL) نیویارک ۱۹۵۸ء

۴۵۔ دیوانِ امیر، سید مظفر حسین امیر، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۰ء

۴۶۔ دیوانِ آغا حجو شرف، مطبع جعفری، لکھنؤ ۱۳۰۰ھ

۴۷۔ دیوانِ امانت، آغا حسن امانت لکھنوی، مطبع انوار محمدی، لکھنؤ ۱۹۰۳ء

۴۸۔ دیوانِ امیر، (صنم خانۂ عشق) امیر احمد امیر مینائی، تصحیح و تحقیق شاہ حسن عطا، کراچی ۱۹۶۳ء

۴۹۔ دیوانِ امیر، (مرآۃ الغیب) امیر احمد امیر مینائی، مطبع نول کشور لکھنؤ طبع ہشتم ۱۹۲۲ء

۵۰۔ دیوان البحتری، أبوعبادۃ الولید بن عبید، بیروت ۱۹۸۰ء

۵۱۔ دیوانِ برق، فتح الدولہ محمد رضا خاں برق، مطبع سلطانی، اودھ، لکھنؤ ۱۸۵۳ء

۵۲۔ دیوانِ جلال (شاہد شوخ طبع) سید ضامن علی جلال، مطبع انوار محمدی، لکھنؤ ۱۳۰۰ھ

۵۳۔ دیوانِ جلال (کرشمہ گاہِ سخن) سید ضامن علی جلال، مطبع فیض محمدی، لکھنؤ ۱۳۰۲ھ

۵۴۔ دیوانِ جلال (نظم نگاریں) سید ضامن علی جلال، تصویر عالم پریس، لکھنؤ ۱۳۲۱ھ

۵۵۔ دیوانِ حافظ شیرازی، مرتبہ سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، طبع دوم ۱۳۳۶ شمسی

۵۶۔ دیوانِ حافظ شیرازی (نسخۂ شاہانِ مغلیہ) اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۳ء

۵۷۔ دیوانِ حافظ شیرازی، مرتبہ محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تہران سنہ ندارد

۵۸۔ دیوانِ حافظ شیرازی، ایران ۱۳۲۸ شمسی

۵۹۔ دیوانِ حزین لاہیجی، شیخ علی حزیںؔ، مقدمہ و تصحیح بیژن ترقی، ایران ۱۳۵۰ شمسی

۶۰۔ دیوانِ خاقانی شروانی، مرتبہ علی عبدالرسولی، ایران ۱۳۱۶ شمسی

۶۱۔ دیوانِ رشک (اول و دوم) میر علی اوسط رشکؔ، باہتمام مولوی محمد حسین ۱۲۶۳ھ

۶۲۔ دیوانِ رشک (سوم) قلمی، محفوظ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۶۳۔ دیوانِ رند (گلدستۂ عشق) سید محمد خاں رندؔ، مطبع نول کشور، کان پور، طبع ہشتم ۱۸۹۵ء

۶۴۔ ديوان زهير، أبو الفضل زهير بن محمد المهلبي، ۱۳۱۱ھ

۶۵۔ دیوان سنجر کاشی، قلمی، محفوظ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۶۶۔ ديوان الشريف الرضي (مجلدان) دار صادر، بيروت، دون سنة

۶۷۔ دیوانِ صبا (غنچۂ آرزو) میر وزیر علی صباؔ، مطبع کارنامہ، لکھنؤ ۱۸۶۹ء

۶۸۔ ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق وشرح إبراهيم الأعرابي، مكتبة صادر، بيروت ۱۹۵۲ء

۶۹۔ دیوانِ غالب، نسخۂ عرشی، مرتبہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی، انجمن ترقی اردو، ہند (دہلی) طبع اول ۱۹۵۸ء

۷۰۔ دیوانِ غالب، نسخۂ عرشی، مرتبہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی، انجمن ترقی اردو، ہند (دہلی) طبع دوم ۱۹۸۲ء

۷۱۔ دیوانِ غالب، مرتبہ نور الحسن نقوی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۷ء

۷۲۔ دیوانِ غالب کامل، مرتبہ کالی داس گپتا رضاؔ، بمبئی، طبع اول ۱۹۸۸ء

۷۳۔ دیوانِ غزلیات سودا، مرتبہ ڈاکٹر نسیم احمد، وارانسی ۲۰۰۱ء

۷۴۔ دیوانِ مومن مع شرح، مرتبہ ضیا احمد بدایونی، الٰہ آباد ۱۹۶۲ء

۷۵۔ دیوانِ میر سوز، مشمولہ اردوئے معلّٰی، میر سوز نمبر، شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۶۳ء

۷۶۔ دیوانِ میلی، مرزا محمد قلی میلیؔ، قلمی، محفوظ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۷۷۔ دیوان نابغة الذبیانی، تحقیق وشرح کرم البستانی، مکتبة صدر، بیروت ۱۹۵۳ء

۷۸۔ دیوانِ ناسخ (اول ودوم) امام بخش ناسخ، مطبع نول کشور ۱۸۶۸ء

۷۹۔ دیوانِ ناسخ (مقدمہ پروفیسر حنیف نقوی) (نسخۂ بنارس) (عکسی ایڈیشن) خدا بخش لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۷ء

۸۰۔ دیوانِ طباطبائی (صوتِ تغزل) سید حیدر علی نظم طباطبائی، حیدرآباد دکن، طبع اول ۱۹۳۳ء

۸۱۔ دیوانِ نظیری نیشاپوری، تحقیق مظاہر مصفا، ایران ۱۳۴۰ شمسی

۸۲۔ دیوانِ نعمت خان عالی، مطبع نول کشور، کان پور، طبع اول ۱۸۹۴ء

۸۳۔ دیوانِ وزیر (دفترِ فصاحت) خواجہ محمد وزیر، مطبع مصطفائی، لکھنؤ ۱۲۷۴ھ

۸۴۔ ذوق—سوانح اور انتقاد، تنویر احمد علوی، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، طبع اول ۱۹۶۴ء

۸۵۔ رباعیاتِ انیس، مرتبہ سید محمد حسن بلگرامی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۷۹ء

۸۶۔ رباعیاتِ انیس، مرتبہ علی جواد زیدی، ترقی اردو بیورو، دہلی ۱۹۸۵ء

۸۷۔ رباعیاتِ دبیر، مرتبہ سید محمد تقی عابدی، لاہور ۲۰۰۴ء

۸۸۔ روحِ انیس، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر، لکھنؤ، طبع دوم ۱۹۵۶ء

۸۹۔ ریاض البحر، شیخ امداد علی بحر، مطبع مصطفائی، لکھنؤ ۱۲۸۵ھ

۹۰۔ ریحانِ غم، سید محمد ہادی وحید لکھنوی، نظامی پریس، لکھنؤ ۱۹۲۷ء

۹۱۔ زرِ کامل عیار (ترجمہ معیار الاشعار) سید مظفر علی اسیر، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۷۲ء

۹۲۔ سحر البیان، میر حسن، مرتبہ رشید حسن خاں، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۲۰۰۰ء

۹۳۔ سروِ آزاد، میر غلام علی آزاد بلگرامی، کتب خانۂ آصفیہ، حیدرآباد ۱۹۱۳ء

۹۴۔ سنن ابن ماجة، تحشیة الشیخ عبد الغنی المجددی الدهلوی المدنی، رشیدیہ، دہلی سنہ ندارد

۹۵۔ سنن أبي داؤد، ضبط وتصحيح محمد عدنان بن ياسين درويش، دار إحياء التراث العربي، بيروت ۲۰۰۰ء

۹۶۔ سواطع الإلهام، أبو الفيض فيضي، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۸۹ء

۹۷۔ شارحینِ غالب کا تنقیدی مطالعہ (اول و دوم) ڈاکٹر محمد ایوب شاہد، مغربی پاکستان، اردو اکیڈمی، لاہور، طبع اول ۱۹۸۸ء

۹۸۔ شرحِ دیوانِ اردوے غالب، سید علی حیدر نظم طباطبائی، حیدرآباد دکن، طبع اول ۱۳۱۸ھ

۹۹۔ شرح دیوانِ اردوے غالب، سید علی حیدر نظم طباطبائی، انوار بک ڈپو، لکھنؤ ۱۹۵۴ء

۱۰۰۔ شرح دیوانِ غالب، سید اولاد حسین شادان بلگرامی، کراچی ۱۹۹۷ء

۱۰۱۔ شرح دیوانِ غالب، بیخود موہانی، نظامی پریس، لکھنؤ ۱۹۷۰ء

۱۰۲۔ شرح قصيدة بانت سعاد المسمى بمصدق الفضل، شهاب الدين أحمد بن شمس الدين الدولت آبادی، حیدرآباد دکن ۱۳۲۳ھ

۱۰۳۔ شعر العجم، جلد چہارم، معارف پریس، اعظم گڑھ، ۱۹۵۱ء

۱۰۴۔ شعری ضرب الامثال، شمس بدایونی، علی گڑھ، طبع اول ۱۹۸۲ء

۱۰۵۔ الشفاء، حسين بن عبدالله بن سينا، قلمی، محفوظ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۱۰۶۔ صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوری، تحقيق واشراف عبدالله أحمد أبوزينه، دارالشعب، القاهرة، دون سنة

۱۰۷۔ صیدیہ مثنوی، میر وزیر علی صبا، مشمولہ کلیات صبا، مطبع نامی، لکھنؤ ۱۳۰۷ھ

۱۰۸۔ طبقات ابن سعد، دار صادر، بيروت ۱۹۵۷ء

۱۰۹۔ طالعِ مہر (مرزا دبیر کا غیر منقوط کلام) مرتبہ سید تقی عابدی، اظہار سنز، لاہور ۲۰۰۳ء

۱۱۰۔ عجائب المقدور فی أخبار تيمور، شهاب الدين أحمد ابن عرب شاه ۱۸۷۰ء

۱۱۱۔ عروضِ سیفی، مطبع نول کشور ۱۸۷۶ء

۱۱۲۔ العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبوالحسن علی بن رشيق القيروانی، تحقيق محمد محی الدين عبدالحميد، ۱۹۵۵ء

۱۱۳۔ عودِ ہندی، اسد اللہ خاں غالب، مطبع مجتبائی، میرٹھ، طبع اول ۱۲۸۵ھ

۱۱۴۔ غالب ببلیوگرافی، ڈاکٹر انصار اللہ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۸ء

۱۱۵۔ غالب کے خطوط، جلد اول، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، طبع سوم ۲۰۰۰ء

غالب کے خطوط، جلد دوم، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، طبع دوم ۱۹۹۶ء

غالب کے خطوط، جلد سوم، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، طبع سوم ۲۰۰۲ء

غالب کے خطوط، جلد چہارم، مرتبہ خلیق انجم، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، طبع اول ۱۹۹۳ء

۱۱۶۔ فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، شهاب الدين أحمد ابن عرب شاه، ۱۳۱۵ھ

۱۱۷۔ فتح الباری، أحمد بن علی ابن حجر العسقلانی، تحقیق محمد فؤاد عبدالدقی، دار الکتب العلمیة، بیروت ۱۹۹۷ء

۱۱۸۔ فرہنگِ ادبیات فارسی دری، دکتر زہرای خانلری، انتشارات بنیاد فرہنگ ایران، سنہ ندارد

۱۱۹۔ فرہنگِ آصفیہ، سید احمد دہلوی (اول، دوم، سوم، چہارم) ترقی اردو بورڈ ایڈیشن، دہلی ۱۹۷۴ء

۱۲۰۔ فرہنگِ آنندراج، محمد پادشاہ شاد، زیر نظر دکتر دبیر سیاقی، ایران ۱۳۶۳ شمسی

۱۲۱۔ فرہنگِ فارسی (فرہنگِ معین) دکتر محمد معین، انتشارات کبیر، تہران ۱۳۷۱ شمسی

۱۲۲۔ الفوائد المجموعة فی الأحادیث الموضوعة، محمد بن علی الشوکانی، تحقیق محمد عبدالرحمن عوض، بیروت ۱۹۸۶ء

۱۲۳۔ قصائد بدر چاچ، مطبع نول کشور، کان پور ۱۸۷۳ء

۱۲۴۔ قصائد سودا، مرتبہ عتیق احمد صدیقی، علی گڑھ ۱۹۷۶ء

۱۲۵۔ قصصِ ہند، محمد حسین آزاد، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع سوم ۲۰۰۷ء

۱۲۶۔ کتاب الصعفاء والمتروکین، ابو الفرج عبدالرحمن بن علی ابن الجوزی، تحقیق عبدالله القاضی، بیروت دون سنة

۱۲۷۔ کتاب الموضوعات، ابو الفرح عبدالرحمن بن علی ابن الجوری، تحقیق توفیق حمدان، دار الکتب العلمیة، بیروت ۱۹۹۵ء

۱۲۸۔ کلامِ انشا، انشاء اللہ خاں انشا، مرتبہ محمد عسکری، محمد رفیع، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد ۱۹۵۲ء

۱۲۹۔ کلامِ غالب کا فنی و جمالیاتی مطالعہ، ذکا صدیقی، شہرزاد، گلشن اقبال، کراچی ۲۰۰۶ء

۱۳۰۔ کلیاتِ آتش، خواجہ حیدر علی آتش، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۲۹ء

۱۳۱۔ کلیاتِ جرأت، قلندر بخش جرأت، مرتبہ نورالحسن نقوی، علی گڑھ ۱۹۷۱ء

۱۳۲۔ کلیاتِ داغ، نواب مرزا خاں داغ دہلوی، کتابی دنیا، دہلی ۲۰۰۲ء

۱۳۳۔ کلیاتِ ذوق، شیخ محمد ابراہیم ذوق، مرتبہ تنویر احمد علوی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۰ء

۱۳۴۔ کلیاتِ سودا، مرزا محمد رفیع سودا، مرتبہ آسی، مطبع نول کشور ۱۹۳۲ء

۱۳۵۔ کلیاتِ صائب تبریزی، مرتبہ امیری فیروز کوہی، انتشارات کتابفروشی خیام، تہران ۱۳۳۳شمسی

۱۳۶۔ کلیاتِ صبا، میر وزیر علی صبا، مطبع نامی، لکھنؤ ۱۳۰۷ھ

۱۳۷۔ کلیاتِ ظفر، بہادر شاہ ظفر، بسمہ کتاب گھر، دہلی ۲۰۰۲ء

۱۳۸۔ کلیاتِ عرفی شیرازی، مرتبہ جواہری وحدی، کتابخانہ سنائی، تہران ۱۳۶۹شمسی

۱۳۹۔ کلیاتِ غالب فارسی، اسد اللہ خاں غالب، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۵۰ء

۱۴۰۔ کلیاتِ قاآنی، مرزا حبیب قاآنی، مطبع دت بر سیت ۱۳۲۰ھ

۱۴۱۔ کلیاتِ قائم (اول و دوم) قیام الدین قائم چاند پوری، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

۱۴۲۔ کلیاتِ مصحفی (جلد سوم) غلام ہمدانی مصحفی، تصحیح نثار احمد فاروقی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۲۰۰۳ء

۱۴۳۔ کلیاتِ ممنون، میر نظام الدین ممنون دہلوی، مرتبہ ڈاکٹر صدیقہ ارمان، الوقار پبلیکیشنز، لاہور

۱۴۴۔ کلیاتِ ممنون (جلد اول) میر نظام الدین ممنون دہلوی، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی، حیدرآباد ۱۹۷۲ء

۱۴۵۔ کلیاتِ مومن (اول و دوم) حکیم مومن خاں مومن، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۴ء

۱۴۶۔ کلیاتِ میر (جلد اول) میر تقی میر، مرتبہ احمد محفوظ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۲۰۰۳ء

۱۴۷۔ کلیاتِ میر (جلد دوم) میر تقی میر، مرتبہ احمد محفوظ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۲۰۰۷ء

۱۴۸۔ کلیاتِ میر، میر تقی میر، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

۱۴۹۔ کلیاتِ نواب یوسف علی خاں ناظم، مرتبہ ذکیہ جیلانی، علی گڑھ ۱۹۸۵ء

۱۵۰۔ گلزارِ نسیم، دیا شنکر نسیم، مرتبہ رشید حسن خاں، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

۱۵۱۔ گلشنِ بے خار، نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ، حبیب گنج کلیکشن، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، مطبع و سنہ ندارد

۱۵۲۔ گنجینۂ تحقیق، بیخود موہانی، نظامی پریس، لکھنؤ، سنہ ندارد

۱۵۳۔ لسان العرب (المجلد السادس) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت ۱۹۶۸ء

۱۵۴۔ لسان الميزان، ابن حجر العسقلانی، الطبعة الاولی، حیدرآباد، الدکن ۱۳۳۰ھ

۱۵۵۔ لغت نامۂ اکبر دہخدا، انتشارات و چاپ دانش گاہ تہران ۱۳۷۳ شمسی

۱۵۶۔ مانک ہندی شبد کوش (پانچواں کھنڈ) مرتبہ رام چندر ورما، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ ۱۹۶۶ء

۱۵۷۔ المثل السائر في أدب الكاتب والشعر، ضياء الدين ابن الأثير الجزري، تحقيق دكتور أحمد الحوفي، مصر ۱۹۵۹ء

۱۵۸۔ مجالس جہانگیری، عبدالستار بن قاسم لاہوری، مرتبہ عارف نوشاہی و معین نظامی، تہران ۱۳۸۵ شمسی

۱۵۹۔ مجتہدِ نظم مرزا دبیر، ڈاکٹر سید تقی عابدی، اظہار سنز، لاہور ۲۰۰۴ء

۱۶۰۔ مجموعۂ مرثیۂ میر مونس مرحوم (جلد سوم) مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۶۹ء

۱۶۱۔ مجموعۂ مرثیۂ میر مونس مرحوم (جلد سوم) مطبع نول کشور، کان پور ۱۹۱۶ء

۱۶۲۔ محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء

۱۶۳۔ مرآۃ الغالب، سید وحید الدین بیخود دہلوی، دہلی ۱۹۸۵ء

۱۶۴۔ مراثیِ امانت، آغا حسن امانت، قلمی، محفوظ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۱۶۵۔ مراثیِ انیس (جلد اول) مرتبہ نظم طباطبائی، نظامی پریس، بدایوں ۱۹۴۱ء
مراثیِ انیس (جلد دوم) مرتبہ نظم طباطبائی، نظامی پریس، بدایوں ۱۹۴۳ء
مراثیِ انیس (جلد سوم) مرتبہ نظم طباطبائی، نظامی پریس، بدایوں ۱۹۳۰ء

۱۶۶۔ مراثی عشق، میر سید حسین عشق، قلمی، محفوظ مولانا آزاد لائبریری، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۱۶۷۔ مروج الذهب، علی بن الحسین المسعودی، تحقیق محی الدین عبدالحمید، دار الرجاء، مصر، بدون سنة

۱۶۸۔ مرزا سلامت علی دبیر، پروفیسر محمد زماں آزردہ، سری نگر ۱۹۸۵ء

۱۶۹۔ المستطرف فی کل فن مستظرف، شهاب الدین أحمد الأبشیهی، مصر ۱۲۹۲ھ

۱۷۰۔ مصباح اللغات، مرتبہ مولانا عبدالحفیظ بلیاوی، مکتبہ برہان، دہلی سنہ ندارد

۱۷۱۔ مصحفِ فارسی (مجموعۂ کلام فارسی مرزا دبیر) مرتبہ سید تقی عابدی، نئی دہلی ۲۰۰۵ء

۱۷۲۔ مطالب الغالب، سُہا مجددی، مدھیہ پردیش اردو اکادمی، بھوپال ۱۹۹۸ء

۱۷۳۔ المعجم الکبیر للطبرانی، تحقیق حمدی عبدالمجید السلفی، دار إحیاء التراث العربی، القاهرة، مصر دون سنة

۱۷۴۔ معجم المطبوعات العربیة والمعربة (مجلدان) جمع وترتیب یوسف ألیان سرکیس، مصر ۱۹۲۸ء

۱۷۵۔ المقاصد الحسنة، شمس الدین محمد بن عبدالرحمن السخاوی، دار الأدب العربی ۱۹۵۶ء

۱۷۶۔ مقالات طباطبائی، مرتبہ ڈاکٹر اشرف رفیع، حیدرآباد ۱۹۸۴ء

۱۷۷۔ مقدمة ابن خلدون، مطبعة مصطفی محمد، مصر دون سنة

۱۷۸۔ مقدمہ شعر وشاعری، خواجہ الطاف حسین حالی (عکسی ایڈیشن) اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۳ء

۱۷۹۔ مکاتیب حالی، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، اردو مرکز، لکھنؤ سنہ ندارد

۱۸۰۔ مکاتیب غالب، مرتبہ مولانا امتیاز علی خاں عرشی، طبع نہم ۱۹۴۹ء

۱۸۱۔ المنطق، مولانا رکن الدین دانا سہرامی، ناشر فخر العبید، مئو سنہ ندارد

۱۸۲۔ موارد الکلم، أبوالفیض فیضی، مطبع شیخ ہدایت اللہ، کلکتہ ۱۲۴۱ھ

۱۸۳۔ مؤلفات ابن سینا، الأب جارج شحاته قنواتی، دار المعارف، القاهرة ۱۹۵۰ء

۱۸۴۔ میزان الافکار شرح معیار الاشعار، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸۶۸ء

۱۸۵۔ نظم طباطبائی، ڈاکٹر اشرف رفیع، حیدر آباد ۱۹۷۳ء

۱۸۶۔ نکات الشعر، میر تقی میرؔ، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد ۱۹۳۵ء

۱۸۷۔ نوراللغات (اول، دوم، سوم، چہارم) نورالحسن نیرؔ کاکوروی (عکسی ایڈیشن) سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور ۱۹۸۹ء

۱۸۸۔ نیرنگ عشق، غنیمت کنجاہی، مرتبہ پروفیسر غلام ربانی عزیزؔ، پنجاب ادبی اکادمی، لاہور، طبع اول ۱۹۶۲ء

۱۸۹۔ الوافی بالوفیات، صلاح الدین صفدی، تحقیق هلموت ریتر، الطبعة الثانیة ۱۹۶۲ء

۱۹۰۔ الوشی المرقوم فی حل المنظوم، ضیاء الدین ابن الأثیر الجزری، مصححة ثمرات الفنون، بیروت ۱۲۹۸ھ

۱۹۱۔ وفیات الأعیان، ابن خلکان، تحقیق محمد محی الدین عبدالحمید، القاهرة ۱۹۴۸ء

۱۹۲۔ یادگار غالب، خواجہ الطاف حسین حالی (عکسی ایڈیشن) غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۶ء

(ب) رسائل

۱۔ اردو (سہ ماہی) غالب نمبر ۱۹۶۹ء (بوستانِ خرد - غالب کی ایک غیر معروف شرح، ڈاکٹر عبدالغنی

۲۔ اردوے معلی، میر سوز نمبر، شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۹۶۳ ء (دیوان میر سوز)

۳۔ امین الادب، لوہارو، مئی ۱۹۴۵ء (حف نظر یا ہف نظر، منشی شاکر حسین نکہتؔ سہوانی)

۴۔ خدا بخش لائبریری جرنل، پٹنہ، جنوری - مارچ ۲۰۰۶ء (تحفۃ الحبیب، امیر حسن عابدی)

۵۔ معارف، اعظم گڑھ، اکتوبر ۱۹۳۴ء (کیا معیار الاشعار طوسی کی نہیں؟ سید سلیمان ندوی)

۶۔ نقوش، لاہور، غالب نمبر (۳) ۱۹۷۱ء شمارہ ۱۱۶ (شاداں بلگرامی کی غیر مطبوعہ شرح غالب، سید احمد رضا بلگرامی)

اشاریہ

- یہ اشاریہ اس کتاب کے مقدمہ و حواشی، شرحِ طباطبائی اور حواشی شادانؔ میں وارد اشخاص و کتب کے اسما پر مشتمل ہے۔ کلام غالبؔ میں وارد اسما اس میں شامل نہیں ہیں۔
- انبیاے کرام علیہم الصلاۃ والسلام کے اسماے گرامی اور تلمیحاتی اسما مثلاً رستم و سہراب اور خضر و سکندر وغیرہ کو بھی اس میں شامل نہیں کیا گیا ہے۔
- غالبؔ اور طباطبائی کے نام اس کتاب میں بار بار آئے ہیں، اس لیے انھیں بھی اس اشاریے میں شامل کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی ہے۔
- اشاریے میں ہندسے کے نیچے لکیر سے یہ مراد ہے کہ اس صفحے پر یہ نام ایک سے زیادہ مرتبہ آیا ہے۔
- حروف تہجی کی ترتیب میں ابتدا کا الف لام (ال) ملحوظ نہیں ہے۔

اشخاص

(ابن)

ابن اثیر: ۲۰، ۵۳۳، ۵۵۴، ۵۵۵
ابن الجوزی : ۳۹۹، ۵۰۰
ابن حبان : ۵۰۰
ابن حجر عسقلانی : ۳۹۶، ۵۰۰
ابن خلدون : ۳۳، ۵۶۲
ابن خلکان : ۵۲۷
ابن رشیق: ۳۴، ۲۸۷، ۵۳۴، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۳۴، ۵۴۱، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۷۲
ابن الرومی : ۵۵۵
ابن سعد : ۳۹۹
ابن السمعانی : ۳۱۸
ابن سینا: ۵۹، ۲۹۸، ۵۲۵، ۵۶۳
ابن عرب شاہ: ۲۰، ۵۶۵
ابن مالک: ۵۹، ۵۲۵
ابن المقفع: ۱۳۳
ابن وارہ : ۳۹۹

(ابو)

ابوبکر صدیقؓ، حضرت: ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹
ابوتمام : ۵۵۵
ابوداؤد، امام: ۲۶۶
ابوذرؓ، حضرت ۵۰۰
ابوزرعہ : ۳۹۹
ابوسعیدؓ خدری، حضرت: ۳۹۹
ابوقاسم انجوی، سید: ۳۲۳
ابوالعتاہیہ : ۵۵۵
ابومحمد سحر : ۱۴۷
ابونواس : ۵۵۵

(ام)

ام سلمہ : ۳۹۶
ام موسیٰ : ۳۹۶

(آ)
آتش، خواجہ حیدر علی ۴۷، ۵۶، ۵۹، ۶۴،
۱۵۸، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۳۰، ۲۹۴، ۳۰۷،
۳۲۳، ۳۵۱، ۳۶۱، ۳۶۵، ۳۹۷،
۴۱۷، ۴۲۵، ۴۷۹، ۵۳۳، ۵۶۰،
۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۶
آزردہ، محمد زماں خاں: ۵۲۹
آسمان جاہ بہادر، سر: ۱۵۲
آصف الدولہ: ۳۲۵
آغا محمد شرف: ۵۹، ۳۶۱، ۵۳۶،
۵۵۷، ۵۵۸
آفتاب، شاہ عالم ثانی: ۵۵۱
آفتاب عالم، ڈاکٹر: ۷۰
آل احمد سرور: ۳۳۶
(الف)
ابرار عبدالسلام: ۳۴۹
ابراہیم بن حسن: ۲۳
ابراہیم بن عبداللہ: ۵۰۰
ابراہیم شکور زادہ: ۲۵۴
الابشیہی، شہاب الدین محمد بن احمد: ۶۰
اثر، خواجہ میر: ۴۹
اثر لکھنوی، نواب مرزا جعفر علی خاں: ۳۳۶
احمد بن حنبل، امام: ۵۰۰
احمد طباطبائی، سید: ۲۴
احمد محفوظ، ڈاکٹر: ۷۰، ۱۰۰، ۱۵۸
اختر لکھنوی، محمد تقی خاں: ۵۲۸
اسبغ بن سفیان کلبی: ۳۹۹
اسلام اللہ، حکیم: ۵۹۰
اسلم فرخی، ڈاکٹر: ۳۴۸
اسمٰعیل بن ابراہیم: ۲۳
اسود بن یزید: ۳۹۸
اسیر: ۳۳۴
اشرف رفیع، ڈاکٹر: ۲۷، ۷۰
اصغر حسین سمعی، سید: ۶۹، ۱۰۹
افضال حسین، پروفیسر قاضی: ۷۰، ۵۷۷
افضل حسین لکھنوی، مولوی سید: ۲۴
اقبال، علامہ: ۵۵۰
اکبر شاہ ثانی، مرزا محمد: ۳۵۲، ۳۵۳
امانت، آغا حسن: ۵۹، ۶۴، ۱۸۲، ۲۲۵،
۳۲۳، ۳۳۴، ۵۲۹، ۵۶۱،
امجد، حمید: ۲۷
امراؤ بیگم. ۱۷۷
امرؤالقیس: ۵۲۶
اموجان، مرزا: ۶۴

امیر الامرا : ۱۰۱
امیر حسن خاں، راجہ: ۵۵۸
امیر حسن عابدی، پروفیسر: ۲۲۰، ۵۰۹
امیر خسرو : ۲۷۸
امیر مینائی ۵۹
انجم، آسمان جاہ : ۵۵۸
انس، سید مہر علی : ۵۸۸
انوار الحق، مفتی : ۲۶، ۲۷
انیس، میر ببر علی: ۲۶، ۴۶، ۴۷، ۵۹،
۱۵۷، ۱۵۸، ۱۸۲، ۲۹۳، ۳۰۴،
۳۲۳، ۳۶۰، ۳۸۵، ۴۱۲، ۴۵۲،
۴۵۳، ۴۸۶، ۵۳۰، ۵۳۳، ۵۳۹،
۵۵۹، ۵۶۱، ۵۷۲
انشاء اللہ خاں انشا : ۲۵۰، ۲۵۱، ۳۲۲
اوج، منشی عبداللہ خاں: ۳۴۸
اورنگ زیب عالمگیر: ۳۲۴

(ب، پ)

باقر، مُلّا : ۲۲
بحتری : ۵۹، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵
بحر لکھنوی : ۵۹، ۱۸۳، ۳۰۷، ۵۷۹
بخاری محمد بن اسماعیل : ۵۹
بدر چاچ : ۵۹، ۲۵۶
بدر الدین خاں، خواجہ: ۳۰
برق، فتح الدولہ: ۲۶، ۴۶، ۵۹، ۶۳، ۱۵۸،
۳۰۷، ۵۵۸، ۵۶۸
بریدہؓ، حضرت : ۴۹۹
بنیادی بیگم : ۱۷۷
بہادر علی، مرزا : ۲۹
بہار، ٹیک چند/صاحب بہار عجم: ۷۳،
۹۴، ۳۳۰، ۴۶۵
بہار، گلشن الدولہ، مرزا علی: ۵۵۷، ۵۵۸
بہاء الدین زُہیر: ۵۸، ۵۹، ۵۶۳
بیخبر، خواجہ غلام غوث خاں: ۲۱۸، ۳۱۴
بیخود دہلوی : ۳۷۱
بیخود موہانی : ۳۲، ۷۰، ۲۹۱، ۵۵۱
بیدل عظیم آبادی: ۵۹، ۱۱۵، ۳۳۴،
۳۴۴، ۴۵۱، ۴۵۲
پامر، مسٹر : ۵۸، ۵۶۲، ۵۶۳

(ت، ٹ)

تاجور نجیب آبادی، علامہ: ۶۱۰
تبسم صابر، ڈاکٹر: ۵۶۸
تجمل حسین خاں : ۴۸۱
ترمذی، امام: ۲۶۶
تفضل حسین، سید: ۶۰۹

تنویر احمد علوی : ۳۲۱
تیمور : ۸۵
ثابت لکھنوی، سید افضل حسین: ۵۲۸
ثعالبی، ابو منصور : ۲۸۷

(ج، چ)

جارج کیمبل : ۶۰، ۵۷۷
جامی عبدالرحمٰن : ۲۲۰
جان ڈیون پورٹ: ۵۹۹
جرأت: ۵۹، ۲۸۶، ۲۹۵، ۳۲۲، ۴۱۷
جزول/ حطیہ : ۵۵۴
جلال، میر ضامن علی: ۵۹، ۳۸۴،
۵۸۷، ۵۸۸
جلیل مانک پوری، جلیل حسن: ۶۹، ۶۱۱،
۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۷
جمال حسین، پروفیسر قاضی. ۷۰، ۵۷۷
جواں بخت بہادر، مرزا: ۵۵۹
جہاں قدر غیر، شہزادہ: ۲۹
جہانگیر، شہنشاہ نورالدین: ۱۰۱
چنگیز خاں : ۸۵

(ح، خ)

حافظ شیرازی: ۵۹، ۶۴، ۲۲۵، ۲۵۷،
۳۴۴، ۶۳۶، ۶۸۷
حریری : ۵۲۷
حزیں لاہجی، شیخ علی ۵۹، ۴۱۶
حسرت موہانی ۶۱۱، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳،
۶۵۱، ۶۵۴، ۶۵۶، ۶۷۹، ۶۸۵
حسن بن ابی سفیان: ۴۹۹
حسنؓ بن علی، حضرت: ۲۳، ۴۹۶، ۴۹۷
حسن بن محمد الغنوی : ۵۰۰
حسن دہلوی، میر : ۵۹، ۳۰۷، ۳۲۲،
۴۶۱، ۵۶۱
حسن عباس، ڈاکٹر : ۷۰، ۱۰۲
حسینؓ، حضرت/ شبیر: ۵۰۲
حشوی : ۵۶۶
حکیم بن جبیر : ۴۹۹، ۵۰۰
حمزہؓ، حضرت : ۵۴۶
حنیف نقوی، پروفیسر: ۷۹، ۱۳۵، ۱۷۸،
۱۹۸، ۲۷۹، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۵۵،
۳۵۹، ۴۰۹، ۴۵۸، ۴۸۲، ۴۸۳،
۵۰۱، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۴۸، ۵۸۰،
۵۹۶، ۶۰۱
حیاتی گیلانی : ۱۰۲
خاقانی : ۵۹، ۵۳۶، ۶۳۶
خبیبؓ، حضرت: ۵۴۶

خبیب رومی، مولانا مفتی: ۷۰
خلیفہ محمد اسماعیل : ۳۲۱
خوارزم شاہ : ۸۵

(د، ذ)

داغ، دہلوی، نواب مرزا خاں: ۵۹، ۸۰،
۱۵۲، ۲۵۱، ۳۲۱، ۳۲۲، ۵۸۷
دبیر، مرزا سلامت علی: ۵۹، ۳۸۴،
۳۸۵، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰
درگا پرشاد نادر : ۳۱
دہخدا، علی اکبر : ۷۳، ۱۲۱، ۲۵۴
ذکا صدیقی : ۳۶
ذوق، شیخ محمد ابراہیم: ۵۶، ۵۹، ۶۸،
۶۹، ۳۰۷، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۴،
۳۳۹، ۳۹۴، ۵۵۹، ۵۶۱، ۵۶۷،
۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴،
۵۷۵، ۶۲۵، ۶۹۶
ذوالفقار الدولہ بہادر، نواب: ۲۶۶

(ر، ز)

راجیشور راو اصغر، راجہ : ۲۹
رام چندر ورما : ۹۳
رحمت یوسف زئی، ڈاکٹر: ۵۳۰
رسوا، مرزا ہادی : ۶۶، ۹۳
رشک، میر علی اوسط: ۵۹، ۶۴، ۱۸۳،
۵۵۷
رشید حسن خاں : ۶۴، ۳۶۴، ۵۱۵
رند: ۵۹، ۲۳۱، ۳۲۸، ۳۵۳، ۳۵۴،
۶۹۸
رومی، جلال الدین: ۲۵۴، ۵۶۱
ریاض خیرآبادی : ۳۲۱
زار، مینڈو لال : ۲۳
زہیر بن ابی سلمیٰ : ۵۲۶، ۵۷۸
زینب بنت جحش : ۸۵

(س، ش)

سحر لکھنوی : ۳۰۷
سخاوی، شمس الدین: ۶۵، ۳۱۸
سراج الدین اجملی، سید: ۷۰
سعد اللہ مراد آبادی، مفتی: ۵۶۶
السعدی، ابو الحسن علی بن جُحر: ۴۹۹
سعدی شیرازی: ۵۹، ۵۶۱، ۶۱۴، ۶۷۸
سعیدائے گیلانی : ۱۰۱
سلطان محمد فخری : ۲۲۰
سلمان راغب، ڈاکٹر: ۷۰
سلمانؓ فارسی، حضرت: ۴۹۹
سلیمان ندوی، مولانا سید: ۵۶۶

ثنائی، حکیم : ۵۶۱

سنجر کاشانی : ۳۹۳

سودا، مرزا محمد رفیع: ۵۵، ۵۹، ۶۸، ۱۴۷، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۵۰، ۳۲۲، ۳۶۱، ۳۵۱، ۳۵۲، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۶۰

سوز، میر : ۲۲۰

سُہا مجددی: ۱۹۸، ۳۱۸، ۴۰۴، ۴۳۵، ۴۵۸، ۴۸۵

سیبویہ : ۵۳

سید احمد دہلوی/ صاحب آصفیہ: ۴۳۴، ۵۷۹

سید حسین، آغا: ۲۴

سیف الدین اسفرنگی: ۶۳۶

سیفی : ۶۰، ۲۲۰

شاداں بلگرامی، سید اولاد حسین: ۶۷، ۶۹، ۹۳، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۷، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۵، ۶۳۷، ۶۴۲، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۵۴، ۶۶۱، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۷۰، ۶۷۴، ۶۷۹، ۶۸۵، ۷۰۷، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۲، ۷۱۳

شاہ شجاع : ۴۲۴

شاہ نصیر : ۲۲۵، ۳۲۳

شبلی نعمانی : ۳۳، ۳۴، ۵۷

شجاعت علی سندیوی: ۴۷۸

شجاع الدولہ : ۳۲۵

شرر بدایونی، مولوی علی بخش خاں: ۵۵۰

شریف رضی : ۵۹، ۲۵۸، ۵۵۵

شفق : ۵۵۷

شمس الدین خاں، خواجہ: ۳۰

شمس ارحمٰن فاروقی: ۷۹، ۹۳، ۱۰۱، ۱۵۸، ۲۲۰، ۵۹۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۴۷

شہاب الدین دولت آبادی، قاضی: ۲۵۸

شہید، مولوی غلام امام: ۳۱۵

شوق، نواب مرزا: ۲۹، ۳۲۳، ۵۶۱

شوکانی، محمد بن علی: ۳۹۹

شوکت بخاری : ۳۳۴

شوکت میرٹھی، حافظ احمد حسن: ۳۲

شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں: ۶۰، ۲۰۸، ۲۱۷، ۶۶۲

شیکسپیر : ۵۳۰، ۵۶۱، ۵۷۷

(ص، ض)

صائب: ۵۹، ۵۳۰

صبا، میر وزیر علی: ۶۰، ۳۶۱، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۸۷

صفا، منولال : ۱۳۰

صفدر جنگ : ۳۲۵

صلاح الدین عمری، پروفیسر: ۷۰، ۲۵۹، ۵۲۸

صولت، مالک الدولہ: ۲۹، ۱۵۲، ۵۵۸

ضیا، میر باقر حسن: ۵۹، ۱۵۲

(ط، ظ)

طالب آملی : ۱۰۱، ۳۸۲

طاہر، ملّا : ۴۳

طبری : ۴۵۶

طغرا، ملّا : ۵۹، ۳۳۰

طلحہ بن مصرف: ۴۹۸

طوبیٰ : ۵۵۷

طوسی، خواجہ نصیر الدین محقق: ۶۰، ۲۸۷، ۵۶۵، ۵۶۶

ظفر، بہادر شاہ/ بادشاہ: ۵۹، ۲۵۵، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۲، ۲۸۵، ۳۳۶، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۸۸، ۳۹۴، ۵۶۷، ۵۷۸، ۶۷۰

ظہوری : ۴۳۱، ۶۶۷، ۶۹۸

(ع، غ)

عائشہ صدیقہ، حضرت: ۴۹۷، ۴۹۸

عارف، زین العابدین خاں: ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹

عبدالباری آسی: ۶۱۱، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۴، ۶۳۵

عبدالحق، بابائے اردو: ۶۳۰، ۶۳۴، ۶۳۵

عبدالرحیم قدوائی، پروفیسر: ۷۰، ۵۷۷

عبدالرزاق راشد : ۲۶، ۲۷

عبدالرشید، ڈاکٹر : ۷۰، ۹۳

عبدالسلام لاہوری: ۱۰۱

عبدالعزیز میمن، مولانا: ۶۱۰

عبدالغفور سرور، چودھری: ۶۵، ۲۱۸، ۲۵۱

عبدالغنی، ڈاکٹر: ۷۰

عبدالغنی بن ابی سعید مجددی، شیخ: ۴۹۸

عبدالقادر بغدادی: ۵۲۷

عبداللہؓ بن اوفیٰ، حضرت: ۴۹۸

عبداللہؓ بن عباس، حضرت: ۴۹۶، ۴۹۷

عبداللہ کندی : ۴۹۶

عبدالماجد دریابادی : ۵۶، ۵۸
عبدالستار، حکیم : ۵۹۰
عبدالودود، قاضی : ۱۶۸
عرش ملیح آبادی، سید محمد علی: ۶۹، ۶۱۸
عرشی، مولانا امتیاز علی خاں: ۲۵۵، ۲۷۶، ۲۸۵، ۳۸۸، ۵۴۸، ۵۵۹، ۵۷۸، ۶۶۶
عرفی : ۱۳۶
عزیز احمد : ۶۲۹
عزیز لکھنوی، مرزا محمد ہادی: ۳۰۲، ۴۶۶، ۶۱۰
عزیز مرزا یوسف علی خاں: ۴۲۱
عشق لکھنوی : ۵۶۸
عطاء المقنع : ۱۳۳
عقیلی : ۴۹۹، ۵۰۰
علاءالدین محمد خوارزم شاہ: ۸۶
علائی، علاءالدین خاں: ۴۲۱
علن میاں، سید کرار حسین: ۶۰۹
علی احمد، مہر کن : ۱۰۱
علیؑ، حضرت/ ابوتراب: ۲۳، ۲۲۱، ۳۱۰، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۵۰۰، ۶۳۲، ۶۳۵، ۶۸۰، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۴
علی بہادر: ۶۳۵، ۶۶۶
علی جواد زیدی : ۵۵۹
علی شوستری، آغا سید/ طوباے شوستری: ۲۵، ۵۷۱
عماد الملک، نواب : ۲۵، ۱۵۲
عمر بن ابی ربیعہ : ۵۹
عمر خیام : ۴۹
عمر بن امیہ ضمری : ۵۴۶
عنایت حسین سہیل : ۶۱۱
عنایت حسین، میر : ۴۳
عندلیب شادانی، شیخ وجاہت حسین: ۶۱۰
عیش، مرزا اسیتا : ۵۵۷، ۵۵۸
غنی کاشمیری : ۵۴۳
غنیمت کنجاہی : ۵۹، ۱۲۲
غیاث الدین رام پوری: ۶۰

(ف، ق)

فدا حسین : ۶۰۹
فردوسی: ۴۵۶، ۵۳۰، ۵۶۱، ۵۷۱
فرزدق : ۵۵۵
فِقطہ : ۵۷۲
فیضی، ابوالفیض: ۵۹، ۶۰، ۵۲۸

قاآنی : ۵۹، ۲۵۴

قائم، قیام الدین: ۵۹، ۶۵، ۶۸، ۱۶۸، ۲۷۷، ۵۵۰

قاسم : ۵۵۷

قدر بلگرامی : ۳۰۷

قطب الدین سلجوقی : ۸۶

قلق لکھنوی : ۳۲۳

قمر الدین راقم، خواجہ : ۳۰

قمر الدین، میر : ۳۹۵

(ک، گ، ل)

کام بخش، مرزا : ۲۳

کعب بن زہیر : ۵۹، ۲۵۸

کعب بن مالک : ۵۶۰

کلب علی خاں، نواب : ۲۵۵

کمال اسمٰعیل : ۶۳۶

کوکب، حامد علی مرزا : ۵۵۸

گیان چند، پروفیسر : ۳۰، ۵۹۹

لالہ سری رام : ۳۲۸

لبید بن ربیعہ : ۵۵۴

لطافت، امیر : ۵۲۹

لوپ (Lope de vega): ۵۷۷

(م)

مارلو (Marlow) : ۵۷۷

مالک رام : ۳۲۸، ۵۲۹

مامون رشید، ڈاکٹر : ۷۰

مائل، شیخ صادق علی: ۳۵۸، ۵۵۷، ۵۵۸

متنبی : ۵۵۵

مجروح میر مہدی : ۳۲۳

مجاور حسین رضوی، پروفیسر سید: ۳۸۵

محبوب علی خاں، نظام حیدر آباد: ۵۷۱

محسن تاثیر : ۴۶۵

محمد، پروفیسر سید : ۲۷

محمد آصف نعیم، پروفیسر : ۷۰، ۲۲۰

محمد اجمل اصلاحی، ڈاکٹر: ۵۶۳

محمد ایوب شاہد، ڈاکٹر : ۳۱، ۳۲، ۷۰

محمد باقر دہلوی، مولوی : ۵۵۹

محمد بن حمید : ۴۹۹

محمد بن عبد الملک زیات: ۵۵۳

محمد تراب خاں باز : ۶۲۹

محمد تقی عابدی، سید : ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۶۰

محمد تولد، سردار : ۲۳

محمد حسین آزاد: ۶۰، ۱۹۸، ۲۱۹، ۲۲۰،

۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۸، ۳۲۹
محمد حسین خاں : ۳۹۵
محمد سجاد مرزا بیگ، پروفیسر: ۸۰، ۳۲۲
محمد عباس، مفتی میر : ۶۰، ۳۰۲، ۴۲۶
محمد عبدالرزاق شاکر : ۷۳، ۸۲، ۳۳۳،
۳۴۴، ۳۹۱
محمد عبدالعلی والہ : ۳۱
محمد عبدالواجد : ۳۱
محمد عسکری ۲۳
محمد علی، مجتہد العصر مولانا مرزا: ۲۳
محمد علی خاں بہادر موسوی صفوی، سید: ۱۶۸
محمد محی الدین عبدالحمید : ۵۵۴
محمد میر، میر : ۲۴
مختار الدین احمد، پروفیسر: ۳۰
مسعود حسن رضوی ادیب: ۱۰۱
مسعودی : ۳۹۶، ۳۹۷
مسلم انصاری : ۳۲۱
مصحفی، غلام ہمدانی : ۱۶۷، ۲۵۰
مصطفیٰ حسین، سید : ۲۳
معین، ڈاکٹر : ۷۴
ممنون، میر نظام الدین: ۵۹، ۶۵، ۷۴،
۸۳، ۳۲۵، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۳،
۵۳۳،
مومن، حکیم مومن خاں: ۵۹، ۶۳، ۶۵،
۷۴، ۸۰، ۱۳۲، ۱۶۵، ۲۱۲، ۳۰۷،
۳۲۵، ۳۳۷، ۳۹۵، ۴۹۵، ۵۵۱،
۵۶۸، ۶۶۲
مہابت خاں : ۱۰۱
مہر، مرزا حاتم علی خاں : ۳۲۱، ۵۵۰
میر، میر تقی : ۲۹، ۴۷، ۵۵، ۵۹، ۶۸،
۱۰۰، ۱۵۸، ۱۶۷، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۱۸،
۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۳،
۲۵۰، ۲۵۸، ۲۸۴، ۲۹۷، ۳۲۱،
۳۲۲، ۳۳۳، ۵۵۰
مجلی : ۵۹، ۳۳۰، ۶۸۵

(ن)

نازنین دہلوی: ۶۴۷
ناسخ، شیخ امام بخش: ۵۶، ۵۹، ۸۰، ۱۸۴،
۲۱۷، ۲۱۹، ۲۳۶، ۲۹۴، ۳۰۵،
۳۰۷، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۶۲، ۳۸۷،
۳۹۴، ۴۱۱، ۴۵۲، ۴۶۵، ۵۱۲،
۵۳۴، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۲
ناصح بن عبداللہ: ۳۹۹
ناطق گلاوٹھی، سید ابوالحسن: ۶۳۱، ۶۳۲

ناظر حسین : ۷۰

ناظم، نواب یوسف علی خاں: ۲۵۱، ۳۶۳

نثار احمد فاروقی : ۳۰، ۳۱، ۷۰

نسیم، پنڈت دیا شنکر : ۴۹، ۳۱۳

نصرت، اسمک بہادر : ۵۷۵، ۵۷۸

نصرت، یعقوب علی خاں: ۵۲۹

نظام الدین حیرت رام پوری، سید: ۶۹، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۱، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۳۶

نظامی : ۶۷۱

نظیری : ۵۹، ۴۳۹

نعمت اللہ اعظمی، حضرت مولانا. ۷۰،

نور الحسن نیر کاکوروی/ صاحب نور اللغات: ۳۳۶، ۳۴۸، ۵۷۹

نووی، امام : ۳۱۸

نیاز الدین، مولوی : ۶۹، ۶۱۹

نیر، جہاں قدر : ۵۵۸

نیر مسعود، پروفیسر: ۶۷، ۷۰، ۱۹۸، ۳۱۲

نیر درخشاں، نواب ضیاء الدین احمد خاں: ۱۷۸

(و، ہ، ی)

واجد علی شاہ اختر: ۲۳، ۲۴، ۳۲۴، ۳۲۵، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۷۱

والسکی : ۵۳۰، ۵۶۰

وحشت، غلام علی خاں : ۶۶۴

وحید لکھنوی، سید محمد ہادی: ۵۹، ۴۹۹، ۵۸۸

ورجل : ۵۳۰

وزیر، خواجہ : ۵۹

وقار الملک، نواب : ۱۵۲

ہدایت عباس، سید : ۶۲۱

ہذیل بن شرجیل : ۴۹۸

ہلاکو: ۸۵

ہلال، امیر علی خاں : ۶۴، ۱۸۳

ہنر، مظفر علی : ۵۵۷، ۵۵۸

ہومر : ۵۶۱

ہیثمی : ۴۹۹

یاور، مرزا امداد علی ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۸۸

یحییٰ بن معاذ الرازی : ۶۵، ۳۱۸

یحییٰ بن معین : ۴۹۹

یوسف، میرزا : ۴۴۳

* * *

کتابیں

آبِ حیات: ۶۰، ۲۱۸، ۳۲۱، ۳۴۸، ۳۴۹، ۵۵۰
أجناس اجناس ۳۰۲
الأرجوزة السينائية : ۵۹، ۵۲۵
اردو شاعری میں صنائع بدائع: ۵۳۰
اردوئے معلیٰ. ۲۱۸، ۳۶۶، ۵۵۰
اسنی المطالب : ۶۱۱
اصلاحاتِ غالب : ۲۶
الأعلام : ۱۳۳، ۵۶۲، ۵۶۳
ألفية ابن مالك : ۵۹، ۵۲۵
امثال وحکم : ۱۲۱، ۲۲۵
امراؤ جان ادا : ۶۶، ۹۳
املائے غالب : ۳۶۳، ۵۱۵
انتخابِ دیوانِ مرتضیٰ : ۲۶
انتخابِ قصائدِ اردو : ۱۴۷
انجح الحاجة : ۴۹۸
أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء:
۵۵۴
این اپولوجی فار محمد اینڈ دی قرآن: ۵۹۹
بحر الفصاحت ۲۸۷، ۳۲۶، ۵۲۹
برہانِ قاطع: ۷۴، ۳۵۱، ۳۵۲، ۵۶۲
بوستانِ خرد ۳۰، ۷۰
بوستانِ اشعار : ۱۶۸
بہارِ عجم: ۶۱، ۶۶، ۷۴، ۹۳، ۱۲۸، ۱۷۲،
۲۵۴، ۳۳۰، ۳۸۳، ۳۹۲، ۳۹۳
بہارِ عشق . ۵۶۱
تاریخِ ابن الاثیر : ۱۳۳
تبصراتِ ماجدی : ۷۱
تسہیل البلاغت : ۳۲۲
تجلیات : ۳۰۲
تحفۃ الحبیب : ۲۲۰
ترجمہ مقالاتِ بدیعی : ۶۱۰
تعبیرِ غالب : ۹۷، ۱۹۸
تلاشِ غالب : ۳۱، ۷۰
تلامذۂ غالب : ۱۷۷
تلخیص عروض وقوافی : ۲۶

تنقیداتِ عبدالحق : ۶۲۹، ۶۶۶
توزکِ جہانگیری : ۱۰۲
تهذیب التهذیب : ۵۰۰
جامع للترمذی : ۲۶۶
جمهرة أشعار العرب: ۲۵۸
جہانِ غالب : ۱۶۸
حلِ کلیاتِ اردو : ۳۲
حیاتِ دبیر : ۵۲۸
خزانة الأدب : ۵۲۷
خزانۂ عامرہ : ۱۰۲
خسروِ شیریں سخن۔ امیر خسرو کی حیات اور شاعری کا مطالعہ : ۲۷۸
خم خانۂ جاوید : ۲۴۸
خواب باقی ہیں : ۳۳۶
دبستانِ گورکھپور : ۳۲۱
درۂ نادرہ : ۶۱۰
دو ہزار مثل فارسی : ۲۵۴
دی فلاسفی آف ریٹورک: ۶۰، ۵۹۷
دیوانِ آغا حجو شرف : ۵۳۶، ۵۵۸
دیوانِ امانت : ۱۸۲
دیوان البحتری : ۵۵۴
دیوانِ برق : ۵۶۸
دیوانِ جلال موسوم بہ شاہدِ شوخ طبع: ۳۸۴
دیوانِ حافظ: ۶۴، ۲۲۵، ۲۵۷، ۴۲۴
دیوانِ حزیں . ۴۱۶
دیوانِ خاقانی شیروانی : ۵۳۶
دیوانِ رشک : ۱۸۳
دیوانِ رند: ۲۳۱، ۴۱۷، ۴۲۸، ۴۵۳، ۴۵۴
دیوان زُهیر / دیوان البهاء: ۵۹، ۵۶۴
دیوانِ سنجر کاشی : ۴۹۳
دیوان الشريف الرضى: ۲۵۸
دیوان عمر بن أبي ربيعه : ۲۵۹
دیوانِ غالب (نسخۂ حمیدیہ): ۲۷، ۳۱
دیوانِ غالب کامل (نسخۂ رضا): ۳۹۵
دیوانِ غالب (نسخۂ عرشی): ۶۴، ۱۱۸، ۱۵۹، ۲۵۵، ۲۶۷، ۲۷۶، ۲۸۵، ۳۱۰، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۸۸، ۴۱۴، ۴۱۹، ۴۲۷، ۴۷۳، ۴۸۵، ۵۰۱، ۵۱۵، ۵۱۹، ۵۲۵، ۵۲۸، ۵۵۰، ۵۵۹، ۵۷۸، ۵۸۶، ۵۹۴، ۶۶۴
دیوانِ غالب (مطبع احمدی): ۶۰، ۳۹۵
دیوانِ غزلیاتِ سودا: ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۳،

۵۵۱
دیوانِ مومن : ۸۰، ۵۵۱، ۵۶۸
دیوانِ میر سوز : ۲۲۲
دیوان النابغة الذبیانی: ۲۵۹
دیوانِ ناسخ: ۱۸۳، ۲۱۹، ۲۳۶، ۳۸۸، ۳۱۱، ۳۵۲، ۳۶۵، ۵۳۳، ۵۶۹، ۵۷۲
دیوانِ طباطبائی: ۲۸، ۲۱۲، ۳۷۹، ۵۳۱، ۵۸۰، ۵۸۸
دیوانِ نظیری: ۳۳۹
دیوانِ نعمت خانِ عالی : ۶۰۱
دیوان وزیر (دفتر فصاحت): ۳۱۱
ذوق- سوانح اور انتقاد : ۳۲۱
رباعیاتِ انیس : ۵۵۹
رباعیاتِ دبیر : ۵۶۰
رباعیاتِ صفی : ۲۹
روحِ انیس : ۵۳۳
روح المطالب : ۶۱۱
ریاض البحر (دیوان بحر لکھنوی): ۱۸۳
ریحانِ غم : ۲۹۹، ۵۸۸
زرِ کامل عیار : ۵۶۶
زہرِ عشق : ۵۶۱
سحر البیان : ۳۰۷، ۳۲۲، ۳۶۱
السنن لابن ماجة : ۳۹۸
السنن لأبی داؤد : ۲۶۶، ۳۹۷
سواطع الالہام : ۵۹، ۵۲۸
شارحینِ غالب کا تنقیدی مطالعہ: ۷۰
شرح دیوان اردوے غالب: ۷۱، ۶۱۱، ۶۲۱، ۶۲۳، ۶۲۷
شرح دیوان امرؤ القیس : ۲۵
شرح دیوان غالب اردو (آسی الدنی): ۶۲۹
شرح دیوان غالب (بیخود موہانی): ۵۵۱
شرح دیوان غالب (شاداں): ۶۱۰، ۶۸۵
شرح قصائد خاقانی : ۶۱۰
شرح قصائد قاآنی : ۶۱۰
شرح قصیدة بانت سعاد: ۲۵۸
شعر العجم : ۳۳، ۷۰، ۱۰۲
شعری ضرب الامثال : ۱۲۰
الشفاء : ۵۹، ۲۹۸، ۵۶۲
شمیم سخن : ۳۳۸
صحیح البخاری: ۵۹، ۸۵، ۳۹۷
الصحیح لمسلم : ۳۹۷
صنم خانۂ عشق (دیوان امیر مینائی): ۵۳۲

صوت تغزل : ۲۶، ۵۷۱
صیدیہ مثنوی : ۶۰، ۵۷۱
طالع مہر : ۵۲۸
الطبقات لا بن سعد: ۳۹۷، ۳۹۸
عجائب المقدور فی أخبار تیمور/ تاریخ تیموری: ۶۰، ۵۶۵
عروض سیفی : ۶۰، ۲۲۰
العملة فی محاسن الشعر: ۶۰، ۲۸۷، ۵۲۲، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۴۱، ۵۵۴، ۵۷۲
عود ہندی : ۶۱، ۲۱۸، ۲۳۲، ۲۶۶
غالب کے خطوط: ۷۳، ۸۲، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۵۱، ۳۱۵، ۳۲۳، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۶۶، ۳۹۱، ۴۲۱
غیاث اللغات : ۶۰، ۲۲
فاکهة الخلفاء و مفاکهة الظرفاء: ۶۰، ۵۶۵
فتح الباری : ۸۵، ۳۹۷
فرہنگ آصفیہ: ۳۳۲، ۴۲۸، ۵۳۵، ۵۷۹
فرہنگِ آنندراج : ۷۴، ۳۵۱
فرہنگِ انجمن آرائے ناصری: ۷۴
فرہنگِ تاریخ وصاف : ۶۱۰
فرہنگِ دیوان فرخی : ۶۱۰
فرہنگِ رشیدی : ۷۴
فرہنگِ فارسی (معین) : ۲۶، ۵۳۷
فرہنگِ مروخیس : ۶۱۰
فرہنگِ مکمل حاجی بابا : ۶۱۰
الفوائد المجموعة : ۴۹۹
فریبِ عشق : ۵۶۱
قصائدِ بدر چاچ : ۲۵۷
قصائدِ سودا: ۲۲۴، ۲۴۱، ۲۵۰، ۳۱۱
قصائدِ قاآنی : ۲۵۴
قصصِ ہند : ۶۰، ۳۲۲
کاروانِ ہند : ۱۰۲
کتاب الخلافت : ۵۹۹
کتاب الضعفاء و المتروکین: ۵۰۰
کتاب المراثی : ۲۹
کلامِ انشا : ۲۵۰
کلامِ غالب کا فنی و جمالیاتی مطالعہ: ۸۰، ۳۲۲، ۳۳۶
کلیاتِ آتش: ۱۵۸، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۳۰، ۳۵۱، ۳۶۵، ۳۹۷، ۴۱۷، ۴۲۵، ۴۷۹، ۵۳۳، ۵۵۷، ۵۶۰، ۵۷۰،

۵۷۲، ۵۷۶
کلیاتِ بیدل : ۲۵۱، ۲۵۲
کلیاتِ جرأت : ۲۸۶، ۲۹۵، ۳۱۷
کلیاتِ داغ : ۲۵۱
کلیاتِ ذوق: ۳۲۸، ۳۹۴، ۳۹۵، ۵۶۹، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵
کلیاتِ سودا (نسخۂ آسی): ۲۲۲، ۲۵۱، ۲۵۲
کلیاتِ صائب تبریزی : ۳۲۹
کلیاتِ صبا: ۳۶۱، ۵۷۱، ۵۸۷
کلیاتِ ظفر: ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۹۴
کلیاتِ عرفی : ۱۳۶
کلیاتِ غالب : ۳۲۷
کلیاتِ قائم : ۲۷۷
کلیاتِ محمد حسین آزاد : ۳۲۴
کلیاتِ مصحفی : ۲۵۱
کلیاتِ ممنون: ۷۴، ۸۳، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳
کلیاتِ مومن: ۶۳، ۶۵، ۳۹۵، ۳۶۰، ۳۹۵
کلیاتِ میر: ۱۰۰، ۱۵۸، ۲۱۳، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۳، ۲۵۱، ۲۸۴،
۳۰۳
کلیاتِ نواب یوسف علی خاں ناظم: ۲۵۱
کلیلة و دمنة : ۵۶۵
گلزارِ داغ : ۲۵۱
گلشنِ بے خار: ۶۰، ۲۱۷، ۲۱۸، ۵۵۱
گنجینۂ تحقیق : ۷۰
لسان العرب : ۲۵۶
لغت نامۂ دہخدا: ۶۶، ۷۴، ۵۳۷
مانک ہندی شبدکوش: ۹۳
المثل السائر : ۶۰، ۵۵۴، ۵۵۵
مثنوی مرصع : ۶۰، ۳۰۳
مجالسِ جہانگیری : ۱۰۱، ۱۰۲
مجتہدِ نظم مرزا دبیر : ۵۳۹
مجمع الزوائد : ۳۹۹
مجموعۂ مرثیہ میر مونس مرحوم: ۳۷۹، ۵۳۹، ۵۸۲
محمد اینڈ ٹیچنگ آف اسلام: ۵۹۹
محمد حسین آزاد : ۳۲۹
مرآۃ الغالب : ۲۹۱
مراثی انیس: ۲۶، ۲۹، ۱۵۷، ۳۰۴، ۳۱۲، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۸۶، ۵۳۳
مراثی عشق : ۵۶۸

مرزا سلامت علی دبیر: ۵۲۹
المستطرف فی کل فن مستظرف: ۶۰، ۵۸
مسند أبی یعلیٰ : ۴۹۶
مسند احمد بن حنبل: ۴۹۶
مصحفِ فاری : ۵۳۰
المعجم الکبیر للطبرانی: ۴۹۶، ۴۹۹
معجم المطبوعات العربیة و المعربة: ۵۶۳، ۵۶۵
معیار الاشعار : ۶۰، ۴۸۷، ۵۶۶
المقاصد الحسنة : ۳۱۸
مقالاتِ طباطبائی: ۲۷، ۳۰، ۱۵۲، ۵۴۱، ۵۹۸
مقدمة ابن خلدون : ۵۶۴
مقدمۂ شعر و شاعری: ۳۳، ۶۱، ۷۰، ۱۸۳، ۳۷۵، ۴۸۱، ۷۰۹
مکاتیبِ حالی : ۱۹۸
مکاتیبِ غالب : ۲۵۵، ۳۶۳
الملل و النحل : ۱۳۳
المنطق : ۵۶۷
مواردِ الکلم : ۶۰، ۵۲۸
الموضوعات : ۴۹۹، ۵۰۰
میزان الافکار : ۵۶۶
نظمِ طباطبائی : ۲۶، ۳۰، ۷۰
نغمۂ عنادل : ۴۹
نکات الشعرا : ۱۰۰
نور اللغات: ۲۳، ۸۸، ۱۳۵، ۲۱۸، ۲۶۸، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۳۶، ۳۴۸، ۴۱۴، ۴۳۳، ۴۴۸، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۸۵، ۵۱۲، ۵۶۳، ۵۷۹
نیرنگِ عشق : ۱۲۲
الوافی بالوفیات : ۵۶۵
وثوقِ صراحت : ۳۱
الوشی المرقوم : ۶۰، ۵۵۵
وفیات الأعیان : ۱۳۳، ۵۲۷
یادگارِ غالب: ۶۱، ۱۳۰، ۱۵۹، ۳۱۲، ۴۳۹، ۵۹۰، ۶۵۵، ۶۷۵، ۷۰۹
یوبہ نامہ/ یوشہ نامہ: ۵۶۶

○○○